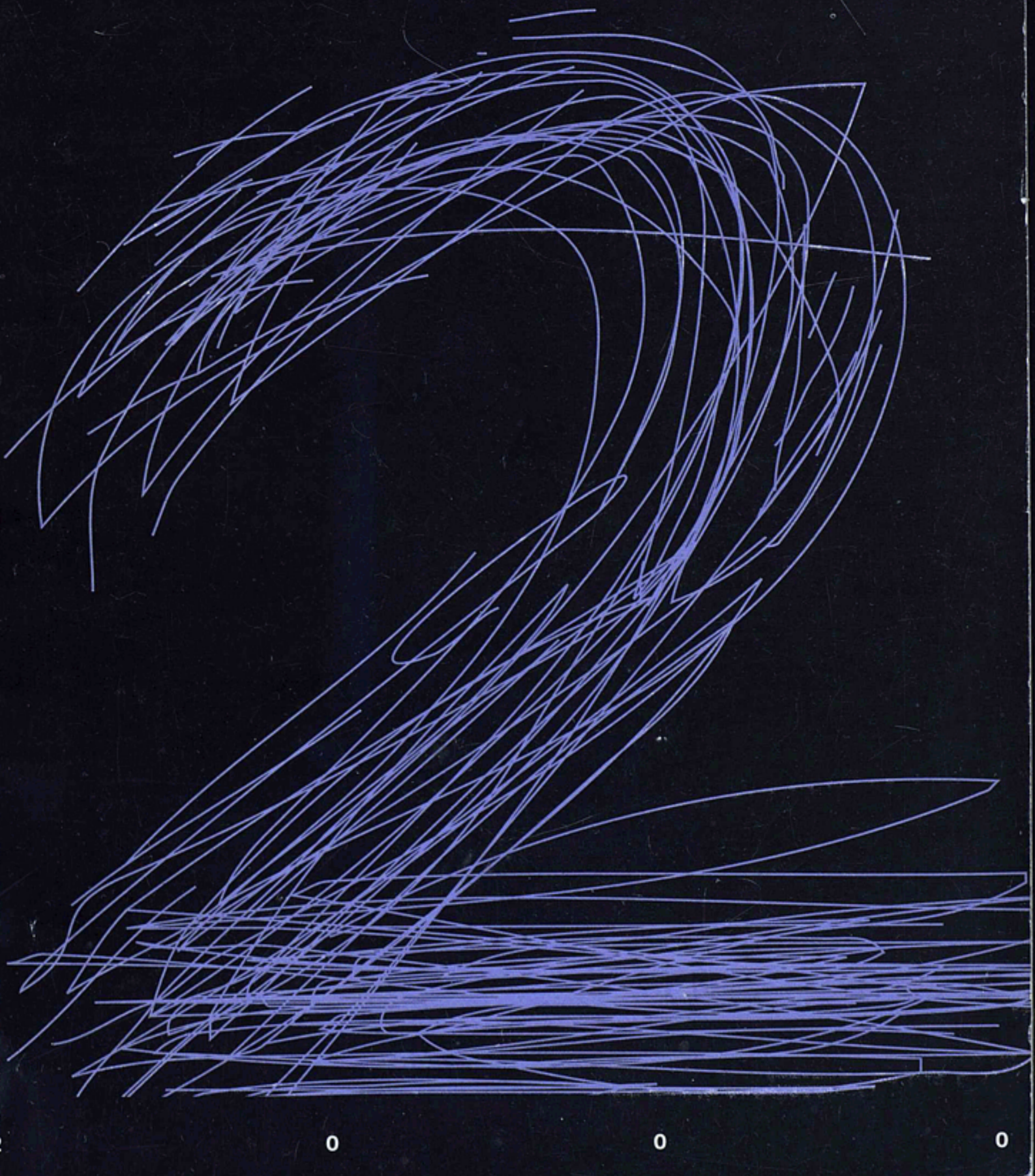
ИСКУССТВО КИНО



2000

«Каменская»

О телесериале читайте в рубрике «Здесь и теперь»

❑ГЛАВНОЕ СЛОВО — «ОПЕРА», А НЕ «МЫЛО» ТОТ, КТО ПЕРВЫМ СДЕЛАЕТ НАСТОЯЩУЮ РУССКУЮ «МЫЛЬНУЮ ОПЕРУ», СОРВЕТ БАНК. *ВАЛЕРИЙ ТОДОРОВСКИЙ* **❑«ХРУСТАЛЕВ» КАК ИЗВЕРЖЕНИЕ ВУЛКАНА ПРОВАЛИЛСЯ В КАННЕ? НОРМАЛЬНО. ЕСТЬ ФИЛЬМЫ, ДЛЯ КОТОРЫХ ЕЩЕ НЕ ПРИДУМАЛИ ФЕСТИВАЛЬ.** *ЮРИЙ КЛЕПИКОВ* **❑О ЛЕТУЧИХ ВПЕЧАТЛЕНИЯХ БЫТИЯ ОКИНЬТЕ ВЗГЛЯДОМ СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО, И ВЫ НЕ РАЗ УСЛЫШИТЕ, КАК «ЖАЛОБНО СТОНЕТ НЕЧИСТАЯ СИЛА».** *ТАТЬЯНА МОСКВИНА* **❑«ПОЛУРУССКИЙ ГЕРОЙ» ONEGIN: «РАБОТА С АВТОРОМ» ЭТО ФИЛЬМ, СНЯТЫЙ ЕВГЕНИЕМ ОНЕГИНЫМ...** *ВАЛЕНТИН НЕПОМНЯЩИЙ* **❑ДЖЕКИ ЧАН — «КТО ОН?» ...ДЛЯ МИЛЛИОНОВ СВОИХ ПОКЛОННИКОВ ОН СКОРЕЕ ИНДИАНА ДЖОНС, СНИМАЮЩИЙ КИНО ПРО СОБСТВЕННЫЕ ПОДВИГИ.** *АНЖЕЛИКА АРТЮХ, ДМИТРИЙ КОММ* **❑ОПЕРАТОРСКОЕ ПРАВОПИСАНИЕ НЫНЕШНИЕ РЕЖИССЕРЫ ТРЕБУЮТ, ЧТОБЫ ВСЕ БЫЛО СНЯТО ЧЕТКО. ЗАЧЕМ, УБЕЙТЕ МЕНЯ, НЕ ЗНАЮ.** *СЕРГЕЙ ЮРИЗДИЦКИЙ* **❑В РАБОЧУЮ ПОЛНОЧЬ В НОЧНОМ ВЕЩАНИИ БАНАЛЬНОСТЬ ПРЕОБЛАДАЕТ ДАЖЕ БОЛЬШЕ, ЧЕМ В ДНЕВНОМ И ВЕЧЕРНЕМ.** *КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ* **❑«ВЕЛИКА МОСКВА, А ПОЗВОНИТЬ НЕКОМУ» С НИМ В КОМНАТУ ВХОДИЛИ ОДИНОЧЕСТВО И ТОСКА.** *ЭЛЛА КОРСУНСКАЯ О ГЕННАДИИ ШПАЛИКОВЕ*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

5
АЛЕКСАНДР АКОПОВ
Сериал как национальная идея
Интервью ведет Юлия Панкратова

10
ВЛАДИЛЕН АРСЕНЬЕВ:
«Эпоха сериалов в России только начинается»
Интервью ведет Юлия Панкратова

15
ВАЛЕРИЙ ТОДОРОВСКИЙ
Между качеством и скоростью
Интервью ведет Дая Смирнова

19
СЕРГЕЙ ФОМИН
«Простые истины», или Особенности национальной драматургии

23
ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ
Из мрака в тьму перелетая

26
В.МАТИЗЕН
Не надо делать из мухи слона

Р Е П Е Р Т У А Р

31
НИНА ЦЫРКУН
F for Fuck, или Зуд девятого года

34
ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ
Одна и многие истории

37
ИННА ТКАЧЕНКО
Мания мумии

42
ЮРИЙ КЛЕПИКОВ
Опровержение опыта

45
МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ
Физический фильм

47
ЕВГЕНИЙ МАРГОЛИТ
Формула ухода

51
ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ
«Черный вечер. Белый снег»...

54
ЖОРЖ НИВА
Попугаи в коммунальной пустоте

58
ОЛЕГ АРОНСОН
Возможное некино

К О М М Е Н Т А Р И И

61
ТАТЬЯНА МОСКВИНА
Интервью, которого не было, с тем, кого не существует, записанное в изумлении и трепете смиренным литератором из Петербурга в конце ноября 1999 года от Рождества Христова

65
В.НЕПОМНЯЩИЙ
Poor boy Onegin

68
ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ
Тысячелетье на дворе

И М Е Н А

73
АНЖЕЛИКА АРТЮХ, ДМИТРИЙ КОММ
Джеки Великолепный

Р А З Б О Р Ы

83
АЛЕКСАНДР АДАБАШЬЯН
Белый пароход

86
ЛЕО КАРАКС:
«Мне кажется, я делаю фильмы для исчезнувших людей!»
Беседу ведет и комментирует Дмитрий Десятерик

90
ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ
Нанук эпохи высоких технологий

96
ОЛЕГ АРОНСОН
Кант и кино

О П Ы Т

101
СЕРГЕЙ ЮРИЗДИЦКИЙ
Мистика съемки
Интервью ведет Тамара Сергеева

111
БЕНЕДИКТ КАРВЕР
Рон Басс: система без сбоев

117
ДЖИЛЛИАН АНДЕРСОН:
«Работать с фильмом примерно то же самое, что дирижировать оперой»
Беседу ведет и комментирует Нина Цыркун

M E D I A

121
КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ
Записки полуночника

127
Визуальный век

129
лексИКа. 1910-е

П У Б Л И К А Ц И И

137
ЭЛЛА КОРСУНСКАЯ
«Вас подлинно ли нет?»

149
ФРЕДЕРИК РАФАЭЛ
Замок Кубрика

С И М П О З И У М

161
Интеллигенция — за социализм?

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

«Простые истины»
(РТР)

АЛЕКСАНДР АКОПОВ

Сериал как национальная идея

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЮЛИЯ ПАНКРАТОВА

Юлия Панкратова. Высокие рейтинги русских сериалов свидетельствуют о том, что зритель ждал их давно. Может быть, вам следовало заняться их производством чуть раньше?

Александр Акопов. Нет, мы занялись сериалами как раз вовремя. Год назад было еще рано. В июле прошлого года невозможно было разговаривать с режиссерами, со сценаристами, с продюсерами о суммах меньших, чем 100 тысяч долларов за час конечного продукта. А сейчас производство сериалов уже поставлено на поток, во всяком случае на нашем канале. На 90 процентов мы обязаны этим экономическому кризису в стране. Это «огромное достижение нашей экономики» оказалось решающим. Люди наконец-то поняли, что тысяча долларов — это деньги, за которые стоит выйти из дому, приехать на работу и что-либо сделать. Но, с другой стороны, кризис ограничил наши возможности. Сегодня нормативная себестоимость одного часа в многосерийном фильме может колебаться по России от 8 до 30 тысяч долларов. Смета полнометражного телефильма равна примерно 70 — 80 тысячам долларов. Это, конечно, не сверхъестественные суммы, хотя за меньшие деньги мы могли бы сделать ток-шоу.

Ю.Панкратова. В чем причины интереса к отечественным сериалам у зрителя?

А.Акопов. Первая причина — явное снижение качества иностранного материала. Интерес к зарубежному кино и к зарубежному телевидению был вызван тем, что у нас о нем ничего не знали долгие годы. Лет десять мы смотрели то, что весь мир делал лет пятьдесят. После того как мы съели все, начиная от «Санта-Барбары» и кончая «Скорой помощью», стало понятно, что мировое телевидение производит не так уж много хорошего продукта.

Вторая причина — желание людей знать, в какой стране они живут. Зритель хочет видеть своих актеров, слышать русский язык. Даже если этот фильм сделан на зарубежном материале, он все равно становится «своим». Детектив Пристли «Опасный поворот», поставленный В.Басовым с русскими артистами, превращается в русский детектив.

Увеличение рейтинга отечественных сериалов — очевидная и абсолютная тенденция, которая будет продолжаться, и через год-два в сетке вещания всех основных каналов будут стоять отечественные сериалы.

Ю.Панкратова. Какие жанры предпочтительнее?

А.Акопов. На первом месте с огромным отрывом — комедия. Кто первым освоит этот жанр, тот и будет главным. На втором месте находится драма, которая делится на целый ряд категорий, и главенствует среди них драма современная. Детектив стоит только на третьем месте.

Мы же работаем как раз в противоположном направлении. Сейчас снимается и показывается больше всего детективов, очень мало драмы и совсем нет комедий. Их снимать очень сложно. Мы много этим занимались. И пока почти

Александр Акопов — генеральный директор ГТК «Телеканал «Россия».

никакого результата, хотя у нас есть в разработке шесть комедийных сериалов. Первый мы должны были начать еще летом прошлого года, на сегодняшний день текст переписан уже семь раз, но у меня нет стопроцентной уверенности, что мы когда-нибудь приступим к работе.

Культура телесериалов не возникает сразу, эту культуру надо создавать, четко определив ее природу. Западный опыт подсказывает, что телесериалы ведут свою родословную от телевизионного театра. К примеру, нелюбимый зрителями закадровый смех, который мы слышим в зарубежных сериалах, возник в телевизионном театре «Дженерал Электрик». В студии, где снимался телефильм, присутствовала публика, которая аплодировала и смеялась. На телеэкране зал был виден, и для телезрителей это как раз служило знаком жанра. Потом решили, что зал можно не показывать, и в кадре остался только смех. Еще позже поняли, что можно снимать в телестудии «киношным» методом, но тоже в присутствии зрителей. До сих пор лучшие зарубежные комедийные сериалы делаются именно так. Я однажды был на одной из таких студий, там двенадцать выгородок и две тысячи мест. На каждую съемку приходят зрители и с удовольствием включаются в происходящее, несмотря на то что одну и ту же сцену снимают иногда по восемь раз подряд. «Консервированный» смех есть только в самых недорогих сериалах.

«Простые истины» (РТР)

То, чем мы занимаемся, в мировой практике называется короткими сериалами — шести-, восьми-, двенадцатисерийные фильмы с законченным сюжетом в каждом отдельном фильме-серии. К этому мы как-то приспособлены. В принципе это технология съемок обычного фильма, только с хронометражем в двенадцать часов. Ви́дение наших актеров, режиссеров и авторов устроено таким образом, что они могут творить только в заранее ограниченном временно́м промежутке. Технология, при которой вся работа специализирована — авторы разделены на сюжетников, переписчиков, составителей диалогов, режиссеры

на специалистов по раскадровке, по работе с актерами и постановщиков сцен, — у нас пока не приживается. Это совершенно особая культура, которая должна возникнуть, но для этого нужны годы. Нужна практика, которая поможет приобрести людям необходимые навыки. Готовых специалистов взять негде.

А с актерами ситуация просто трагическая. Исполнитель, удачно сыгравший милиционера или героя-любовника, хочет непременно изменить амплуа и сыграть, скажем, нищего инженера или Николая II. И актера можно понять, но масштаб сериального производства не предполагает подобных творческих поисков. Если режиссер хорошо снимает детективы, то и до конца жизни он будет снимать детективы. Если актер хорошо сыграл героя-любовника, то и в дальнейшем он будет играть героев-любовников.

Ю.Панкратова. Наверное, поэтому и наши актеры, и наши режиссеры считают работу в сериалах второсортной...

А.Акопов. Жизнь все расставит на свои места. Безусловно, в полнометражном фильме творческий человек может проявить себя более полно, нежели в сериале. Но надо смотреть в глаза реальности. Если тебе суждено выйти из сериального производства в большое кино, это так или иначе произойдет. Но если большое кино тебя не востребовало, то и работа в сериалах вполне достойное занятие для профессионала, понимающего законы жанра. К тому же стоит учесть, что в России в ближайшие годы будет сниматься совсем немного значительных полнометражных фильмов.

Каждый имеет право мечтать о славе Бельмондо или Черкасова, но таких актеров единицы, а дипломированных исполнителей тысячи. И где же им работать, как не в телевизионных сериалах? В конце концов хорошие телевизионные сериалы («Семнадцать мгновений весны», «Место встречи изменить нельзя») тоже становятся частью культуры. Что же касается гонораров, то на телевидении они сегодня выше, чем в кино. Если вы попали в сериал, то у вас двадцать съемочных дней, и если вы хороший актер, вам платят приличные деньги. Это серьезный заработок, это деньги, на которые можно неплохо жить и гордиться своей профессией.

«В зеркале Венеры» (РТР)

Ю.Панкратова. Как сейчас уживаются в сетке сериалы отечественные и зарубежные?

А.Акопов. Если представить себе сетку вещания в виде шкафчика, то русские сериалы стоят на самом видном месте. Это продукт пока еще редкий, свежий, на который есть большой спрос. Но потихоньку мы идем к массовому производству сериалов и к заполнению этим продуктом различных эфирных ниш. Скажем, готовится молодежный сериал по образцу «Простых истин», который будет выходить в 16.30.

Ю.Панкратова. Вы ориентируетесь в своей сетке на сериалы, идущие на других каналах?

А.Акопов. Это другие каналы на нас ориентируются. Мы поставили в сетку школьный сериал «Простые истины», который стоил 8 тысяч долларов за час. Испуг наших конкурентов был настолько велик, что против нашего сериала была поставлена самая популярная в мире «мыльная опера» «Во имя любви», имевшая 48 процентов аудитории, и самый успешный сериал в истории американского телевидения «Скорая помощь», стоимость которого 10 миллионов долларов за час. Все это против наших скромных и тихих «Простых истин».

Ю.Панкратова. Какие виды сериалов будут преобладать на российском телеэкране?

А.Акопов. Будет делаться все. Ежедневные сериалы — это продукция для эфира с десяти утра до шести вечера. Для прайм-тайма будут создаваться вертикальные сериалы — еженедельные, с отдельным сюжетом в каждой серии. Линейные вечерние могут быть только четырех-, восьми-, максимум десятисерийными. Эти фильмы предназначаются для особых событий, для слома сетки, потому что ее регулярность зрителю надоедает. В праздничные дни имеет смысл показывать только четырехсерийные линейные сериалы с большим бюджетом.

«Поворот ключа» (РТР)

Ю.Панкратова. Сейчас сериалы делаются только для того, чтобы создать высокорейтинговый продукт или есть все-таки и художественная задача?

А.Акопов. Эфирная сетка существует не для марсиан и не для роботов. Она существует для людей. Главная наша задача как канала государственного по статусу и по миссии в том, чтобы побудить людей к осмыслению своей жизни. В течение многих лет все друг друга спрашивают, где наша национальная идеология, как она выглядит. И все эти годы в вечернем эфире — выпуски информационных программ, которые рассказывают исключительно о войне, коррупции и криминале. Но 99 процентов людей 99 процентов своего времени посвящают не политике и экономике, а работе, семье, себе, в конце концов. Люди занимаются жизненными проблемами — добыванием хлеба насущного, воспитанием детей. Эти проблемы не рассматривались на ТВ либо присутствовали в ток-шоу, таких, как «Моя семья» или «Я сама». А сериалы говорят именно о реальных проблемах обычного человека. Главный мотив зрительского подключения к телесериалу — позитивный поведенческий пример. Это и психология, и идеология одновременно. Люди ищут пример для подражания и находят его в сериале. Без масштабных позитивных примеров общество существовать не может.

Вторая задача — дать работу кинематографистам. Сегодня «Мосфильм» на

две трети загружен нашей работой, и это замечательно. Там теперь есть жизнь. К тому же, сняв двадцать сериалов и сорок полнометражных фильмов, мы можем добиться и двух-трех настоящих удач, которые станут классикой жанра. Как эта классика будет выглядеть, сказать пока трудно, но в достижении качественного результата мы уверены.

Ю.Панкратова. На Западе есть сериалы для детей, подростков, стариков. У нас же почти все сериалы рассчитаны почему-то на какого-то среднего зрителя.

А.Акопов. Сейчас в рамках ограниченного бюджета можно выделять деньги только на производство сериалов для прайм-тайма. Это то время, когда перед телевизором находится абсолютно непонятный субъект под названием «средний телезритель». Он на 51 процент женщина, на 49 — мужчина, ему в среднем тридцать восемь лет, у него на 30 процентов высшее, на 50 — среднее, на 20 — начальное образование. Более определенной аудитория становится с восьми до одиннадцати вечера. На это время уже можно ставить фильмы, на производство или покупку которых потрачены немалые по российским меркам деньги. Как государственный канал мы нашли средства и на детский сериал. Об этом никто, кроме нас, беспокоиться не будет. Государственное телевидение для того и существует, чтобы даже в трудных финансовых условиях заниматься не только тем, что выгодно, но тем, что полезно, необходимо для общества. Я уверен, что через несколько лет производство сериалов с учетом дифференциации зрителя станет коммерчески обеспеченным, и тогда появятся детские, молодежные сериалы и дневное «мыло» для бабушек.

Ю.Панкратова. Какие критерии вы стараетесь учитывать, производя сериалы? Что главное — актеры-звезды, сюжет, актуальность?

А.Акопов. Во-первых, звезды. Когда люди привыкают к телевизионному сериалу и уже знают, что это продукт качественный, тогда не нужно приглашать Янковского или Караченцова. У нашего зрителя еще нет такой привычки. То, что делается сейчас, — это первые попытки. И звезды нужны для привлечения зрительского внимания. Во-вторых, название... Как ни странно, но эти несколько слов или одно слово оказывают принципиальное воздействие на человека, который выбирает, что посмотреть. Третий фактор — история. Когда нет звезд и название не интригует, то пишут, что сериал повествует, к примеру, о войне Наполеона с Россией. И последнее — качество картинки.

Конечно, лучше два-три года снимать на «Кодаке» дорогой сериал с очень хорошим оператором. Натурные съемки устроить в пустыне или на Северном полюсе. Взорвать пару машин, а на главные роли пригласить Джулию Робертс и Олега Янковского. Но, увы, исходить приходится не из желаний, а из возможностей.

Ю.Панкратова. Кстати, о картинке. Вы пока снимаете сериалы на видео. Собираетесь ли переходить на пленку?

А.Акопов. Сейчас все стремятся перейти на пленку. Это похвально, но дорого. Возможно, мы тоже пойдем на соответствующие расходы. Но не надо забывать, что за полтора-два года будет доведена до промышленного уровня технология HDTV (телевидение высокой четкости) и все западные компании собираются работать в этой технологии. Снимать сейчас на кинопленке, чтобы через два года вернуться к компьютеру и видеопленке, бессмысленно.

Снимать «на кино» стоит, если дело касается увеличения аудитории вдвое, а из-за потери двух-трех процентов зрителей затевать такую работу несерьезно.

Ю.Панкратова. Подведем некоторые итоги. Насколько удачным оказался проект РТР «Русская серия»?

А.Акопов. Сейчас в эфире фактически пилоты. Мы пробуем, пытаемся привлечь аудиторию. Вышли на экран «Простые истины», и у нас уже много положительных писем от зрителей. Принято решение о продолжении сериала, думаем снять двадцать четыре серии для зимних и весенних каникул. Надеюсь, с сентября мы запустим этот сериал в ежедневный эфир. Если делать все с умом, то надо бы, как американцы, выпускать десять-двенадцать пилотных сериалов по двадцать — двадцать четыре серии каждый, чтобы к следующему сезону оставалось три-четыре достойных названия. Увы, такая практика в целом у нас пока невозможна, потому что для съемок пилотов требуется очень много затрат как финансовых, так и творческих.

ВЛАДИЛЕН АРСЕНЬЕВ:

«Эпоха сериалов в России только начинается»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЮЛИЯ ПАНКРАТОВА

«Улицы разбитых фонарей» (ОРТ, НТВ)

Юлия Панкратова. Вы стояли у истоков сериального движения в нашей стране, ожидали ли вы, что когда-нибудь наступит «звездный час» русского сериала?

Владилен Арсеньев. Сериалы надо было делать гораздо раньше, примерно тогда, когда на ОРТ появился «Зал ожидания». НТВ, правда, занималось документальными сериалами. К примеру, «Криминальная Россия. Современные хроники», который пять лет назад вышел в эфир и трижды номинировался на премию ТЭФИ. Сделано уже шестьдесят шесть серий. Сериалы успешно решают свою телевизионную задачу. Чем лучше сериал, тем выше рейтинг. Это касается не только зарубежных сериалов. Российские сериалы, независимо от качества, автоматически имеют высокий рейтинг.

Практически все западные сериалы, американские или европейские, которые имели те или иные награды, присутствовали на нашем рынке. Появление НТВ с его материальными и управленческими возможностями произвело в свое время революцию на ТВ. Тогда, в январе 1994 года, у РТР были финансовые проблемы, «Останкино» рушилось, ОРТ еще не было, а ТВ-6 после расставания с Тедом Тёрнером решало проблемы исключительно своим контрактом с «Мосфильмом», который давал им картины. Но главная заслуга тех людей, кто создавал НТВ, заключалась в том, что они очень грамотно построили собственную работу.

Помню, уважаемый мной Анатолий Максимов с ОРТ подчеркивал, что мы (НТВ) вышли на поляну в тот час, когда на ней находились все грибы. Верно, но к этой поляне нужно было добраться через чащобу. Нужно было пробить брешь в стене, возведенной западными прокатчиками. Ассоциация американских продюсеров, опасаясь пиратов, запрещала давать приличные картины в нашу страну. Мы пробили брешь. Но пробили ее для всех, а не только для себя. Сегодня, похоже, все, что было на Западе ценного, в нашей стране уже показано. Некоторые картины крутят по второму или третьему разу.

А сейчас нашим зрителям хочется «нашего». Хочется «Альфа», но своего, чтобы звался Барабашкой. Никиту, но тоже свою, а не американскую. Это же-

---

Владилен Арсеньев — генеральный директор ЗАО «НТВ-КИНО».

лание и ускорило появление российских сериалов. Но начинать все же надо было раньше. Все каналы опоздали.

Ю.Панкратова. Насколько сопоставимы рейтинги отечественных и зарубежных сериалов?

В.Арсеньев. Отечественные сериалы имеют более высокие рейтинги, и не только в сравнении с западными сериалами. Контрпрограммирование, придуманное НТВ, часом русского сериала в 20.50 убирает программу «Время». Как известно, главный конкурент НТВ — это ОРТ. Так что НТВ с помощью российских сериалов решило свою задачу.

Ю.Панкратова. Как русские сериалы в сетке сочетаются с сериалами иностранными?

В.Арсеньев. В прайм-тайм по будням на канале НТВ наши сериалы идут вслед за иностранными. Прошли сериалы «Досье детектива Дубровского», «Улицы разбитых фонарей», потом — «Агент национальной безопасности». На других каналах свои планы. Но, думаю, все теперь займутся производством российских сериалов. Первым в погоню за НТВ отправилось РТР.

Ю.Панкратова. Есть ли в России сериальная школа? С кем вы работаете?

В.Арсеньев. В России была неплохая школа телесериала, начиная с «Вызываем огонь на себя». Именно поэтому таким успехом пользуются «Семнадцать мгновений весны», «Шерлок Холмс» и «Место встречи изменить нельзя». Наша школа не решала те задачи, которые решала западная сериальная школа. У нас сериалы понимались как кино, только длинное, многосерийное. На Западе прежде всего решали программные задачи — как одному каналу обставить в рейтингах другой канал, как разместить рекламу. Отсюда и строгость в форматах. Там есть формат 13 минут — это анимационный сериал, 26 минут — тот же анимационный или ситуационная комедия, 48, 50, 52 минуты — это все остальное. Там шесть, двенадцать, четырнадцать серий — это мини-сериалы, а полноценные — двадцать четыре, двадцать шесть серий. У нас не так это делалось. Наша школа разрабатывалась по-своему. Самый длинный отечественный сериал — «Вечный зов». Это примерно девятнадцать серий. У нас в советские времена не было ни одного сериала в двадцать шесть серий. Если не считать полуспектакли «День за днем», «Следствие ведут знатоки». Потом появились «Горячев и другие», «Арифметика любви», тоже полуспектакли. Потом более похожие на кино «Петербургские тайны». Классическую ситуационную комедию попытались сделать создатели «Клубнички» и мы в нашем сериале «Дела семейные, дела смешные». Однако жанр ситуационной комедии у нас не приживается. Зрители не принимают подложенный смех. Не та у нас ментальность.

Ю.Панкратова. Какие жанры предпочтительнее в отечественных сериалах?

В.Арсеньев. Всегда — криминальный жанр. Другое дело, что процесс производства сериала достаточно долог, героя и тему нужно уметь предвидеть, чтобы не случился перебор. Иначе все каналы в России заполонят люди в форме или масках, менты да братва. Однако каждый канал вырисовывает ситуацию с жанрами и героями по-разному. РТР в силу тех маленьких денег, которые у него есть, пока решает эту проблему в основном с помощью полуспектаклей. Героями становятся учителя, засидевшиеся невесты, разведенки, графоманы.

У нас другие расчеты на будущее. Есть врачи в русском варианте сериала «Скорой помощи», есть дальнобойщики в первой попытке выйти за пределы Москвы и Санкт-Петербурга, показать всю Россию. Есть проект, связанный с военными. После фильмов с Волонтиром и Ножкиным такого рода продукт не создавался. У нас же действие происходит в войсковой части на Северном Кавказе. Эту работу мы проводим вместе с Министерством обороны.

Ю.Панкратова. Обязательно ли участие звезды в сериале?

В.Арсеньев. На сегодняшний день очень важно, чтобы актеры были идеально подобраны. В «Ментах», например, классные актеры. Точный кастинг. Я не думаю, что должны быть только звезды. Если же есть возможность пригласить дорогостоящего актера, то надо приглашать. Но эта возможность зачастую отсутствует. У нас в «Каменской» играют звезды — Е.Яковлева, С.Никоненко, В.Приёмыхов, В.Артмане, Д.Харатьян и наряду с ними никому не известные белорусские актеры. Конечно, хорошо пригласить звезду. Тем более что кино-то нет и звездам просто негде сниматься. Но очень скоро большинство киноактеров будут сниматься именно в сериалах. Им просто надо как-то зарабатывать на жизнь.

«Д.Д.Д. Досье детектива Дубровского» (НТВ)

Ю.Панкратова. По-моему, у актеров и режиссеров есть предубеждение перед работой в сериалах.

В.Арсеньев. Не бывает предубеждения перед куском хлеба. В США эта задача решается просто — там много молодых режиссеров. У них в одном сериале работают сразу несколько режиссеров. Конечно, все хотят снимать кино, но хорошо, когда оно есть. У нас ведь его нет. К тому же в Америке в большом кино крутятся большие деньги. А у нас примерно одинаково, что в телесериалах, что в кинематографе.

У них есть куда уйти и куда прорасти, у нас же по-другому. Для того чтобы сохранить квалификацию, люди просто обязаны поработать в телекино, тем более, эту работу предлагают. Конечно, у телекино есть свои требования. Например, надо снимать быстро, пять-шесть съемочных дней — и серия готова. Здесь должны быть определенные навыки, которые тяжелы для мастеров отечественного кино. Производство сериала — это своего рода марафон. У нас в сериале «Каменская» сумел пройти марафон Юрий Мороз, который до этого сериалов не снимал. Вошел на съемочную площадку в феврале и вышел в августе. Снял за полгода восемь полнометражных картин. Не уверен, что любой режиссер сможет сделать такое.

Ю.Панкратова. Российский зритель привередлив. Он хочет, чтобы сериал был «наш», дорогой и снят на кино.

В.Арсеньев. Конечно, наш зритель привередлив. Он видит сериал, снятый на видео, и говорит: «Ну, это не кино, это спектакль». Ему нужна достоверность, какую дает только киноизображение. Но кинопроизводство дорого стоит. В нашем прошлом единственными удачными опытами съемок «малыми средствами» были сериалы «Следствие ведут знатоки» и «День за днем». Сейчас эти попытки повторяет РТР. У них вышли «Зеркало Венеры», «Простые истины», «Директория смерти». Компания «Централ партнершип» сделала «Поворот ключа». Были бы деньги, наверное, и они бы снимали на кинопленку. Тогда бы и результат был получше.

Ю.Панкратова. Что лично для вас определяет качество сериала — картинка, игра актеров, история?

В.Арсеньев. Качество начинается с драматургии. Что бы там ни говорили, режиссура начинается потом. И не так уж важно, снимаешь ты одной или двумя камерами. Без хорошей истории не сделаешь кино. А драматургия сейчас — это самое слабое место. Впрочем, с хорошей драматургией у нас всегда были проблемы. Сейчас все делают сериалы, исходя из своих финансовых возможностей. И не слишком заботятся о качестве. В этих условиях может спасти только хорошо прописанная история.

Ю.Панкратова. О каких суммах (если можно в цифрах) идет речь, когда мы говорим о сериалах?

В.Арсеньев. Сто тысяч долларов на серию сегодня — предел, мечта! У нас са-

мым дорогим сериалом считается «Каменская». Мы экранизировали восемь романов. Чтобы продолжить, нужны немалые деньги. Но где их взять? В США производство одной серии стоит миллион. Например, «Крутой Уокер» теперь стоит 2,5 миллиона долларов, полтора берет Чак Норрис. В Европе сериал стоит 500 тысяч долларов. А у нас сто тысяч считаются запредельными деньгами. А что на сто тысяч можно сделать? Спецэффекты толком не сделаешь, машину если взорвешь, то только одну. Актеры за работу получают незаслуженно мало, режиссеры тоже.

И все же теперь кино перемещается в область телекино. Потому что производство художественных фильмов совершенно невыгодно. Любая средняя картина стоимостью в 500 —700 тысяч долларов никак не окупает затраты. Извините за грубость, но подобно тому как человек с оторванной головой какое-то время по инерции еще бежит, так же и наш кинематограф по инерции еще шевелится. Боюсь, вот-вот упадет бездыханным. Телесериалы все же возвращают вложенные в них деньги. Во-первых, их покупают каналы — уже половина затрат оправдана, во-вторых, что-то можно вернуть, выпустив на видео.

Ю.Панкратова. Насколько рентабелен выпуск сериалов на видеокассетах?

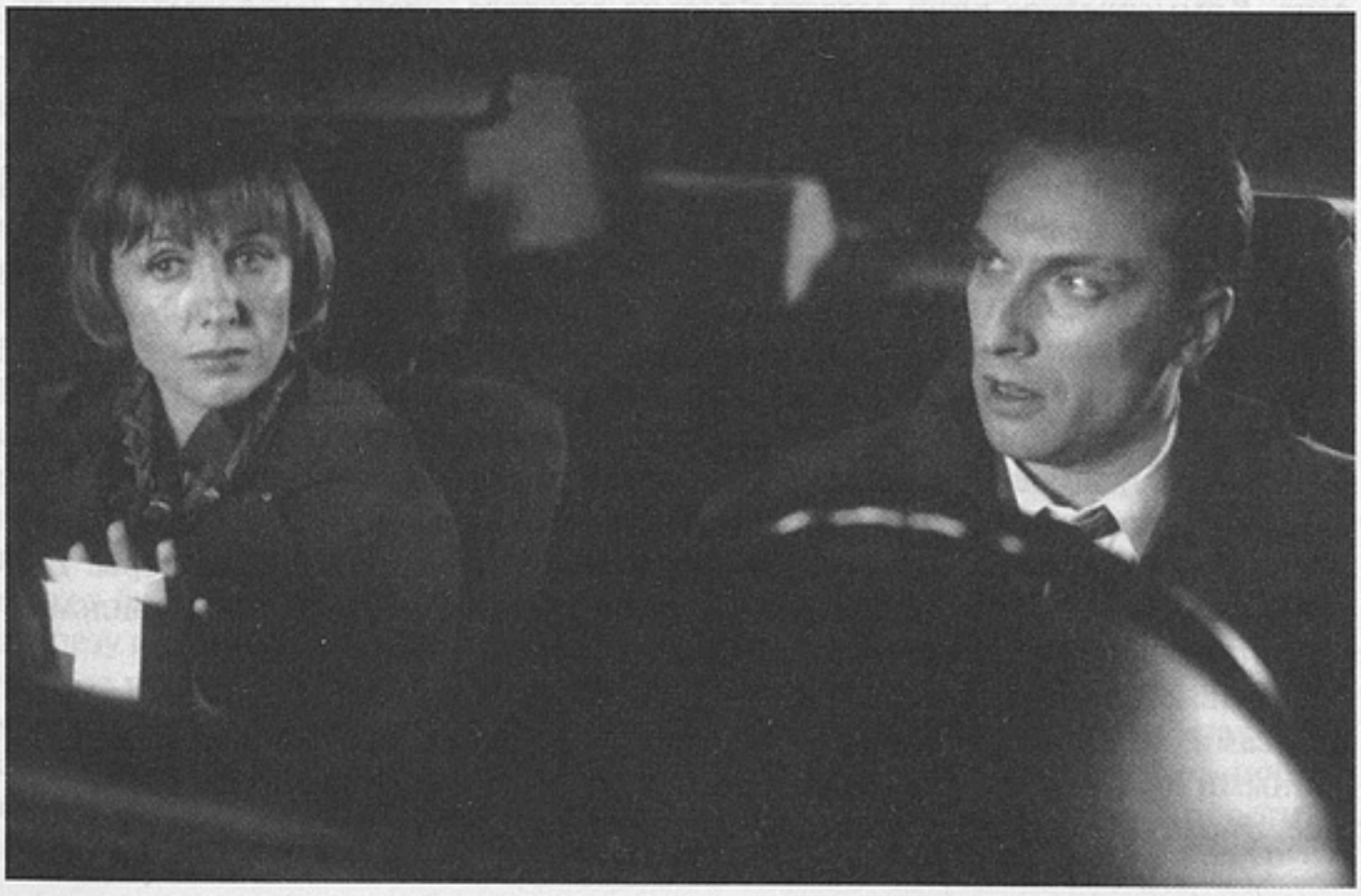
В.Арсеньев. До 17 августа 1998 года с видео было хорошо. Что-то возвращает оно и сегодня. Но видео — прихотливый организм. На видео трудно продавать сериалы со сквозным сюжетом, к примеру, того же «Дубровского». В «Ментах» одна серия — одна история, поэтому продажи были и будут выше. Но «Менты» появились в то время, когда у народа были деньги. Тиражи в 200 тысяч экземпляров считались совершенно нормальными. Сейчас получить тираж в 50 тысяч — проблема. И еще «Менты» хорошо расходились в Москве, потому что сначала они шли по ТНТ, которое вещает на регионы, и жители столицы сериал не видели. В сериале «Каменская» у нас две серии — экранизация одной книги, поэтому на рынке будет восемь видеокнижек и люди будут выбирать, какую купить, а какую взять у соседа. А вот что получится, сколько мы соберем, не знаю.

Ю.Панкратова. На каких студиях вы снимаете сериалы?

В.Арсеньев. Была идея построить свою киностудию, но августовский обвал не позволил. Сейчас работаем на «Мосфильме», на «Ленфильме». Недавно работали на «Беларусьфильме», делали там «Каменскую». У нас очень хорошие отношения с «Центрнаучфильмом». Прежде чем начинать работу, мы всегда думаем, где это сделать дешевле. А площадок для съемок много.

Ю.Панкратова. На Западе есть сериалы для детей, домохозяек, бизнесменов, стариков. У нас же почему-то почти все сериалы рассчитаны на какого-то среднего зрителя...

В.Арсеньев. Такое разнообразное сериальное меню возможно только в преуспевающих странах. У нас это невозможно, потому что на кино нет денег вооб-



«Каменская» (НТВ)

ще. Те усилия, которые прилагает холдинг «Медиа-Мост», — это чистой воды добрая воля Владимира Александровича Гусинского. НТВ решает свою задачу таким образом: ей нужно в следующем году двести с лишним часов сериалов, и на это призваны все, как в старые времена на целину, — «Киномост» Владимира Досталя, компания ТНТ Сергея Скворцова, «НТВ-ПРОФИТ» Игоря Толстунова и наша компания «НТВ-КИНО». Все мы будем производить сериалы. Увы, денег в этот поход дается немного.

Сейчас вырабатывается тактика не по разнообразию сериальной продукции, а решается коммерческая задача. Рейтинг такой-то, денег мы можем потратить столько-то — и не больше! А компании наши частные, и мы обязаны думать о деньгах. Мы в прошлом году решили сделать проект для детей. Вместе с известным продюсером Сергеем Сельяновым начали развивать анимационный сериал «Приключения в Изумрудном городе» по Бауму. Мы сняли первые две серии, третья и четвертая сейчас в работе. После этого, наверное, сериал заморозим. Очень дорого. Если, конечно, не поможет Запад. Будут продажи на Западе, значит, продолжим сериал.

Ю.Панкратова. Какие виды сериалов будут преобладать на российском телеэкране?

В.Арсеньев. Тут все очень странно. В свое время самым популярным сериалом у нас была «Сага о Форсайтах». Это был сквозной сериал в двадцать шесть серий.

На сегодняшний день невыгодно снимать сквозные сериалы, все-таки лучше, когда одна серия — одна история. Это удобнее для зрителя, который может пропустить серию и не упустить развитие сюжета. По идее, надо развивать разные виды сериалов. Но каждый канал сам себе определяет важность того или иного вида. Мы, например, очень долго разрабатывали жанр настоящей «мыльной оперы». Ведь все, что мы сейчас видим, — это не настоящая «мыльная опера», это теленовелла, жанр, рожденный в Центральной и Латинской Америке. Его особенность в том, что вы входите в сюжет в первой серии и в двадцатой, сороковой, сто пятидесятой выходите из него. «Мыльная опера» не имеет конца. Она начинается и идет всегда. В Англии есть сериалы, которые идут по сорок лет, например «Коронейшн стрит». Мы пробовали нарисовать ситуацию серий на триста вместе с прародителем «мыльных опер» — компанией «Проктер энд Гембл» из США. Наработанное хотим положить в основу сериала для компании ТНТ под условным названием «Салон красоты», серий на сто.

Но опять-таки не стоит забывать о том, что ситуацию диктуют деньги.

Ю.Панкратова. Сейчас сериалы делаются только для того, чтобы побыстрее реализовать высокорейтинговый продукт, или же все-таки есть какая-то художественная задача?

В.Арсеньев. Я не думаю, что перед сериалами ставится какая-либо большая задача. Коммерческое кино делается только для того, чтобы заработать деньги. Другое дело, что нам, например, стыдно делать плохое телекино. Вот мы и стараемся решать еще и художественные задачи, снимать сериалы не для одноразового пользования, а на долгую жизнь.

Я сейчас как секретарь Союза кинематографистов России организовываю Национальную академию телекино. Как известно, ТЭФИ решает политические задачи. Она определяет, кто из каналов круче. Там только одна номинация, где награждают за телевизионные фильмы, и то их путают с телевизионными программами. «Ника» отмечает лучшие работы в кино. Правда, не знаю, что будут делать организаторы «Ники», когда кинопроизводство сойдет на нет. Наша академия предполагает отмечать лучшие телевизионные сериалы и телевизионные фильмы сразу по нескольким номинациям. В отличие от «Ники» и ТЭФИ, состав академии будет намного более представительным, в нее войдут эксперты самых разных профессий — режиссеры, актеры, журналисты, редакторы. Вот так всем миром и будем оценивать лучшие сериалы и телевизионные фильмы, рассчитывая на то, что это поднимет значение телекино в обществе.

Дальнейшая жизнь сериалов в России, конечно, зависит от отношения к ним самих телеканалов. Наверное, появятся работы, сделанные впопыхах, случайными людьми. Но будем надеяться на то, что нам уготовано светлое будущее. Эпоха сериалов в России только начинается...

ВАЛЕРИЙ ТОДОРОВСКИЙ

Между качеством и скоростью

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ДАЯ СМИРНОВА

Александра Маринина и Елена Яковлева

Дая Смирнова. Валерий Петрович, в очередной телепрограмме я насчитала на всех каналах пятьдесят зарубежных сериалов и только пять отечественных. Обидное соотношение, не правда ли? Позвольте спросить вас как начинающего продюсера, собираемся ли мы догонять и перегонять?

Валерий Тодоровский. Вопрос ко времени. По-моему, уже видно, что на телевидении начался бум отечественного сериала. Он длится около года, и с каждым днем сериальный вал нарастает. Общая ситуация на телевидении не совсем благополучная, особенно по сравнению с докризисной, рекламный рынок ослаблен, финансовое положение незавидное, но каналы делают все, чтобы добыть деньги именно на производство собственных сериалов. Это о многом говорит. Люди ТВ, в отличие от людей кино, думают в первую очередь о зрителях. Проще говоря, их мерило — рейтинг. Если они считают возможным тратить деньги на сериалы, значит верят в их потенциальный рейтинг, в то, что русский сериал, даже не очень талантливо сделанный, но на русском языке и с русскими актерами, обречен на успех.

Д.Смирнова. А я как зритель что-то сомневаюсь в «обреченности» наших сериалов на успех. Особенно когда актеры изо всех сил стараются выглядеть естественно, играют, как в плохом провинциальном театре, и с экрана буквально пахнет «мылом».

В.Тодоровский. Это правда. Сегодня идет скорее количественное накопление. Но некоторым просто необходимо признать, что они очень плохо представляют себе вкусы многомиллионной телеаудитории. Поэтому не стоит так уж пренебрежительно использовать термин «мыло», тем более что в определении конкретного, очень сложного и ценимого множеством зрителей жанра главное слово — «опера», а не «мыло». «Мыльная опера» — это бесконечная песнь, которая может безыскусно исполняться годами, как в степи, с перерывами только на трапезу и сон. Мы же не ругаем классическую оперу за условность, за преувеличенное проявление чувств и слабость психологических мотивировок. Впрочем, у нас были робкие попытки создать свою «мыльную оперу» — окружающая действительность еще не созрела. Сколько бы ни плакали наши богатые, ничего кроме социального раздражения они не вызовут. Миллионы можно простить лишь мексиканцам... Однако я уверен: тот, кто первым сделает настоящую рус-

скую «мыльную оперу», сорвет банк. Пока же мы довольствуемся традиционными российскими многосерийными художественными фильмами.

Д.Смирнова. То есть можно сказать, что, став продюсером нового отечественного сериала «Каменская» по детективным романам Александры Марининой, вы готовитесь к тому, чтобы в будущем приступить к созданию «бесконечной песни»?

В.Тодоровский. Нет, окончательно уходить из кино я не собираюсь. Но всегда, как только у меня возникает пауза в кино, в режиссуре, я стараюсь заниматься продюсерством. Мне это интересно и близко. А после «Страны глухих» мне предложили большой проект, у истоков которого стоял яркий человек, крупный издатель Олег Евгеньевич Новиков, глава «ЭКСМО-Пресс». Чутье подсказало ему, что изданные им книги Марининой могут послужить основой успешного сериала. Познакомились мы два года назад, и уже тогда в наших разговорах стал возникать нынешний замысел. Потом к нам подключилось телевидение — компания «НТВ-КИНО», которую возглавляет Владилен Владиленович Арсеньев. Это самостоятельная структура, которая производит сериалы для канала НТВ. Мне никогда прежде не приходилось делать такой огромный фильм для такой большой зрительской аудитории да еще в таком телевизионном пространстве, как НТВ. Я всерьез увлекся этой специфической работой и понял, что надо будет перестроить на время свои мозги, на ТВ ведь все другое — другая цель, другие средства, другие темпы и другой результат.

Д.Смирнова. Вы сделали поправку на телевизионное качество...

В.Тодоровский. Именно! Только не следует думать, что демократичный, рейтинговый продукт — это обязательно плохое качество. И, конечно же, хотелось сделать что-то лучше виденного. Кажется, зрители сериалов не обращают внимания на изыски, они смотрят по принципу «интересно — неинтересно», «волнует — не волнует», но первый сериальный голод уже утолен, и зрители потихоньку стали различать, где мусор, а где качественный продукт. Ведь были же у нас неплохие сериальные традиции, высокий уровень задают сейчас и такие западные сериалы, как «Скорая помощь», «Никита». Словом, откровенная халтура не проходит. И низкий статус сериала в творческой среде диктуют сегодня вовсе не зрители, а производители. Слишком часто делать сериалы приглашали отчаявшихся людей, которые думали только о том, чтобы прокормиться в ожидании денег на кино. Отсюда и распространенное отношение к сериалам как к классу «В» или даже «С» — отхожему промыслу. Средства ограниченные, темпы ускоренные, значит, об искусстве говорить не приходится, надо элементарно выполнять обязательства. Но как только начнется реальная конкуренция и борьба за зрителя, когда по трем каналам одновременно будут демонстрироваться три русских сериала, вопрос качества окажется очень острым. Чья кнопка будет нажата, тот и выиграл. Чтобы нажали именно твою кнопку, придется поработать — сделать что-то самое увлекательное и забойное. Это будет жестокая схватка. Можно себе представить, чем обернется для канала и для группы провал какого-нибудь тридцатисерийного опуса.

Д.Смирнова. С какими же трудностями вам пришлось столкнуться на пути достижения высокого сериального качества?

В.Тодоровский. О трудностях — неинтересно. Поломка лихтвагена, болезнь артиста — все это надо умножить на шестнадцать. У нас восемь двухсерийных фильмов. И действительно неординарное напряжение потребовалось для того, чтобы сохранить на экране последовательность сюжета, дух и ритм повествования. Количество персонажей и объектов огромное. Основные члены группы должны были постоянно держать всю историю в голове. Утром снималась сцена из второй серии, после обеда из пятой, а вечером из седьмой. Если на обычном фильме снимается в среднем 70 метров в день, то на сериале — 200. В таких условиях нужна сосредоточенность. Наша героиня Елена Яковлева, например, вела личный подробный дневник, чтобы не забыть, где, что и как делала. Мне очень нравится, как она играет, выдающаяся актерская работа.

Надеюсь, в итоге мы сумеем избежать на экране эклектики, хаоса. И зрителям, может быть, даже захочется вернуться к просмотру нашего сериала.

Д.Смирнова. Но серии, каждая из которых представляет собой законченный сюжет, снимать все-таки легче, чем линейные сериалы?

В.Тодоровский. Это не преимущество и не недостаток, а только лишь вопрос схемы. Наш случай — готовый сценарий, один режиссер на всю постановку, представление всего сериала целиком, после чего канал уже самостоятельно

занимается политикой показа. Думаю, что для восприятия законченные истории, которые объединяет главная героиня, очень удобны. Особенно когда героиня симпатична. Но привлекательность сериала для зрителя зависит все же не от того, как он скомпонован, а от того, хорошо ли сделан. «Семнадцать мгновений весны» имеют линейный сюжет, что не мешает людям смотреть их уже четверть века.

Огромную роль в достижении качественного результата играют сейчас чисто технические, организационные характеристики сериального производства. У нас все снято, к примеру, на пленке «Кодак» в соответствии с мировыми стандартами. Я очень рад, что мне удалось быстро собрать динамичную команду. У нас замечательный режиссер Юрий Мороз, профессионал, умница. Ему вполне хватило сил, здоровья и нервов выдержать этот марафон — шестнадцать серий за шесть месяцев. Оператор Коля Ивасев тоже оказался человеком неутомимым. Хотя в работе над сериалом есть странная особенность — чем дольше люди работают, тем лучше снимают. В кино к финишу проявляется синдром усталости, люди теряют форму, а здесь — обретают новую свободу и уверенность.

Д.Смирнова. С чем это, по-вашему, связано?

В.Тодоровский. Когда снимаешь обычное кино, слишком велика цена ошибки. Неудачный эпизод может провалить весь фильм. Это создает особое напряже-

«Каменская» (НТВ)

ние и, соответственно, порождает усталость. А в сериале малоудачная сцена легко растворяется в общем потоке и страх что-то сделать не так, как надо, не давит на подсознание. Появляется раскованность, возможность больше импровизировать, искать варианты в проявлении характеров, нюансы в отношениях героев, съемки превращаются в большую интересную игру, а сериал — в отличный полигон для экспериментов. Разумеется, они не должны стать самоцелью, нельзя терять из виду общую задачу. Но свобода в обращении с материалом дает особую устремленность к конечной цели. Картина летит словно сама собой и даже начинает диктовать свои законы.

Д.Смирнова. Просто как известная героиня Льва Толстого...

В.Тодоровский. Ну это слишком уж смелая параллель. Хотя похоже. Ведь есть же в творчестве какие-то общие закономерности. Чтобы справиться с громадным объемом материала, нужны, как видно, особая внутренняя легкость и открытость по отношению к материалу.

Если уж говорить о секретах продюсерской работы на сериале, то их можно уложить в одну простую формулу: держать баланс между качеством и скоростью. Когда начинаешь сильно беспокоиться о качестве, теряется темп. А отстал на день — потеряешь два, отстал на три — наверстать практически невозможно. Сериал начинает проваливаться по срокам, по деньгам, по бюджету, потому что это индустрия. Но если нажимаешь на скорость, теряется качество и душит хал-

тура. Как же быть? Мне кажется, что в сериальном производстве, когда нет возможности вручную отделывать каждый эпизод, надо научиться выделять ключевые сцены и делать на них ставку, а фабульно необходимые — особенно в детективе — связки просто грамотно снять, и всё. Если биться за каждый кадр, проиграешь, и если пустить съемки на самотек, проиграешь.

На этой картине я, может быть, впервые ощутил продюсерство именно как особую профессию. При этом я учился быть не просто продюсером, а телевизионным продюсером. В кино любишь свой фильм, как собственного ребенка, а на телевидении чувствуешь себя воспитателем детского сада, стараешься любить, как детей, главным образом тех, кто фильм делает, и никого из своих воспитанников не выделять, со всеми поговорить, заинтересовать, не бить по попке, следить, чтобы она была сухая. Нужно, чтобы дети не жаловались и хотели снова прийти к тебе завтра, чтобы они искренне полюбили ту игру из двадцати пяти, тридцати и т.д. серий, в которую ты предлагаешь им сыграть. На телевидении отношение людей к делу определяет качество конечного продукта даже больше, чем в кино.

Сегодня основная проблема сериального движения — люди. Катастрофически не хватает сценаристов, режиссеров, специалистов среднего звена, по-настоящему преданных телевидению. Думаю, что очень скоро кто-то где-то откроет специализированную школу творческих стайеров, способных на пятом месяце ежедневной работы трудиться, как в первые дни и лучше, способных найти свой личный алгоритм работы над сериалом.

Д.Смирнова. И все-таки производство сериалов — это по определению потогонная система...

В.Тодоровский. Но ни одна из схем сериального производства сама по себе не принуждает к халтуре. Бывает и так, что съемки идут параллельно с выпуском очередных серий. Но качество при этом не убывает. Дело не в способе производства, а в организации этого производства, в ответе на вопрос, зачем ты делаешь сериал. Потому что тебе больше нечего делать или ты хочешь, чтобы твою картину посмотрели сто миллионов зрителей?

Д.Смирнова. Наш кинематограф, если это, конечно, не «Сибирский цирюльник», все-таки не привык ставить перед собой такие глобальные задачи по привлечению зрителей. Не мешал ли ваш опыт кинорежиссера, не слишком избалованного кассой?

В.Тодоровский. Я просто сразу понял: если хоть раз вспомню, что я кинорежиссер, стану всем мешать. А если совсем забуду о своем постановочном опыте, то не смогу быть полезным в нужный момент. Плохи продюсеры, желающие быть диктаторами. Во-первых, ты не владеешь истиной в последней инстанции, а во-вторых, можешь превратить постановщика в тупого исполнителя, что совсем глупо. Однако в отношениях с режиссером требуется достаточная твердость, чтобы фильм не ушел в сторону. Снаружи все-таки виднее, чем изнутри. Хороший продюсер — это компетентный, заинтересованный и сочувственный взгляд со стороны.

Д.Смирнова. А как вы относитесь к тому, что делается по соседству? К тем новым сериалам, которые уже идут на ТВ? Режиссеры часто стараются избегать излишней насмотренности, чтобы не попасть в зависимость от чужих творческих достижений. Каков в этом смысле ваш опыт телепродюсера?

В.Тодоровский. К сожалению, весь прошлый год я жил такой жизнью, которая не оставляла времени на просмотры. Иногда удавалось что-то смотреть, но урывками. Из наших сериалов мне нравятся «Улицы разбитых фонарей» («Менты») — большая удача. Но смотрел я его не как режиссер Валерий Тодоровский, что-то отвлеченно оценивающий, что-то принимающий или ругающий, а как человек, понимающий, что сериал делался с конкретной целью, что цель эта достигнута, несмотря на очень скромные средства. Прежде всего найдена точная интонация — полусерьезная, немного хулиганская, немножко стебная. И авторы держат эту интонацию на протяжении всех серий. Серии эти неравноценны, но общее стилевое решение не меняется и каждый раз дает зрителю радость узнавания определенных характеров, отношений между героями. Так «Менты» и держат сериальную планку. Никогда не опускаются ниже нее. О других новых отечественных сериалах ничего сказать не могу, не видел.

Д.Смирнова. Ну и ладно. Чем меньше смотришь, тем больше оснований для оптимизма.

СЕРГЕЙ ФОМИН

«Простые истины», или Особенности национальной драматургии

«Простые истины» (РТР)

...Только-только этот новый сериал пробился в пресловутый прайм-тайм будних дней канала РТР, как на его месте уже другой — «В зеркале Венеры». Тот был по теме как бы «школьный», а этот, значит, вроде как «женский». Оба идут под маркой одного глобального проекта «Русская серия», включающего в себя производство не менее двухсот сорока часов сериальной продукции в сезон, причем создатели уверяют, что по объему это больше, чем даже все валовое отечественное кинопроизводство в годы его расцвета...

На презентации, прошедшей в московской школе № 1240, именно там, где снималось большинство эпизодов «Простых истин», журналисты долго мучали хозяев вопросом: «Откуда все-таки взялись деньги на все эти роскоши?» — и ответа добились не сразу. Наконец почти «раскололся» сам Михаил Швыдкой, из высоких уст которого прозвучало загадочное «меньше пятидесяти миллионов», взятых в виде коммерческого кредита, который надо будет отдать.

А в общем-то, парадокс ситуации заключается в том, что в результате известных финансовых катаклизмов стоимость закупок зарубежной продукции сравнялась со стоимостью производства отечественной. И хотя с производством всегда больше возни, чем с куплей, захотелось, вероятно, рискнуть и создать пример массового национального телепродукта.

В те времена, когда у нас даже трехчасовой телефильм считался многосерийным и как миф, как нечто неправдоподобное передавалось от одного поколения зрителей другому воспоминание о показанной еще в конце 1960-х двадцатишестисерийной «Саге о Форсайтах», было трудно даже представить, что в фильме может быть и четыреста, и тысяча серий. Телевидение строилось по штучному принципу, телекино демонстрировалось, как в «обычном» кинотеатре, и его

ждали, его смотрели, его обсуждали. Трудно было представить себе и то, что фильм может вообще никогда не кончиться, к чему в идеале стремится структура каждого сериала.

Специфику его латиноамериканской разновидности, можно связать и с тем, что в менталитете, скажем, колумбийского народа есть трудно представляемый нами феномен времени, состоящего из одного бесконечного настоящего, на чем, кстати, построены все романы Габриэля Гарсиа Маркеса.

И, между прочим, в тех же латиноамериканских сериалах, так ошеломительно свалившихся на наше просвещенное сознание, тут же осудившее их за исключительную, так скажем, «простоту», есть еще несколько специфических черт, объясняющих в них многое.

Во-первых, они создавались для стран, где не повсеместно распространена грамотность, и именно поэтому, может быть, всем персонажам приходится повторять все, что им нужно сказать друг другу, по нескольку раз. Принимая это во внимание, многое в «банановой» телепродукции можно понять и простить.

Во-вторых, мне иногда кажется, что все без исключения латиноамериканские сериалы созданы по какому-то многостороннему соглашению между всеми министерствами их экономик и образований. Обратите внимание: и в Мексике, и в Аргентине, и в Бразилии от кого бы ни рождались внебрачные дети и кто бы ни впадал в столь любимое авторами беспамятство, всегда, везде, при любой погоде и курсе национальной валюты мелкий и средний предприниматель является положительным героем. И если богатею, чиновнику или политику дозволяется быть негодяем, им никогда не сможет оказаться «сеньор инженер», «сеньор архитектор» или «сеньор доктор». Над последним, впрочем, согласно традиции европейской драматургии, можно слегка подшучивать, как и над «сеньором журналистом», но приоритет образования здесь всегда остается неоспоримым.

С самого первого появления сериала у нас, с времени той самой незабвенной «Рабыни Изауры», стало ясно, что любой сериал всегда глубоко национален и без него телевидение любой страны не может ощущать себя полноценным, так же как вся страна в целом — без сборной по футболу. Поэтому при всей внешней простоте этого зрелища загадка сериала всегда равна загадке души предназначенного ему в зрители народа.

Опыты на этом трудном пути предпринимались у нас неоднократно: запускались вроде бы потенциально бесконечные по драматургии «Мелочи жизни», «Горячев и другие», «Дом», но настоящий бесспорный успех выпал на долю «Петербургских тайн» и «Улиц разбитых фонарей».

Опыт этих шедевров показывает, что отечественный сериал не может быть бесконечно длинен. Несколько десятков серий, в течение которых длится «сквозной» сюжет «Петербургских тайн», — вероятно предел терпения нашего зрителя, по наблюдению Николая Бердяева, воспринимающего мир с эсхатологической точки зрения, то есть стремящегося всегда увидеть окончание любого процесса и, в частности, любой телевизионной истории.

«Улицы разбитых фонарей» тоже, строго говоря, не сериал, а цикл: несколько отдельных фильмов с одними и теми же героями. Вероятно, это повествование является для нашего зрительского менталитета наиболее оптимальной формой, что еще раз подтверждается третьим успешным телепроизведением в этом жанре — «чеховским циклом», осуществленным к столетию МХАТа на ТВ-6. Чехов, как известно, написал несколько тысяч рассказов и, таким образом, еще в прошлом веке превзошел даже авторов «Санта-Барбары», тянущих только на первую тысячу сплетение всего лишь нескольких десятков историй. У Чехова же, прошу заметить, один рассказ равен одной истории, и если бы все или хотя бы половину чеховских рассказов попробовать экранизировать по «мхатовским правилам»: один исполнитель — один персонаж, то в России просто не хватит артистов, чтобы сыграть их всех. Творчество Чехова оказывается пока чисто технически недостижимым идеалом для отечественного «сериалостроения».

Второго Чехова у нас нет, и вряд ли он предвидится в ближайшее время, поэтому при реальной работе над сериалами придется, видимо, применять принцип коллективного авторства, что уже и было осуществлено в «Простых исти-

нах», которые, как мы теперь знаем, не просто сборник школьных историй с одними и теми же персонажами, а первый шаг в становлении жанрового самосознания российского телевидения.

Принципом «Русской серии» был сознательно избран самый малобюджетный вариант, который ни в коем случае не следует трактовать как «дешевый» или «бедный». Точнее было бы назвать такой тип сериала «простым», в память, скажем, о столь же незабвенной «Просто Марии» и о тех же самых «Простых истинах». Такой «интерьерный» по преимуществу тип сериала (на презентации авторы признались, что в натуральной московской школе они снимали по сорок минут чистового материала за смену) неминуемо ставит в центр действия диалог в двух его ипостасях — качество его написания авторами и качество его исполнения актерами.

Для зрителя должно быть удовольствием наблюдать, как общаются персонажи. Высшего мастерства в этом деле достигли, конечно, французы с их доведенной еще в XVIII веке до совершенства культурой словесного диалога, и в этом смысле полезно сравнить наш сериал со, скажем, близким ему по тематике молодежным французским «Элен и ребята». Истории, происходящие в этом сериале с обитателями молодежного общежития, как будто бы нарочито «нарочиты», они возникают только в процессе общения персонажей и отсутствуют, если о них не говорят. Но с каким неподражаемым упоением предаются общению эти юные стервочки и недоумки, вылизывая великим языком Мольера все изгибы предложенных им несложных коллизий, с каким глубоким и полным удовлетворением они чувствуют себя в этот момент только французами и никем больше.

Нам тоже пришлось понаблюдать вербальное общение перед камерой нескольких десятков отечественных подростков, и это оказалось самым уязвимым местом «Простых истин», если их расценивать не просто как, повторяю, «школьную историю» в нескольких сериях, а первую акцию того глобального проекта, который задуман российским телевидением.

Насколько я помню из собственного опыта, нет возраста более фальшивого, чем тот, что располагается между детством и юностью, и, чтобы правдиво сыграть эту фальшивость, необходимо было собрать несколько десятков талантливых подростков. За те небольшие деньги и время, что были отпущены на производство «Простых истин», это, как видно, оказалось делом невыполнимым, а зрелый также и в профессиональном отношении «учительский персонал» присутствует лишь как педагогическая функция во главе с директором (Б.Невзоров) и его антиподом завучем (Е.Мельниченко).

Хотя авторы застенчиво признавались, что «Простые истины» опираются на классическую советскую «школьную драму» «Доживем до понедельника» о хороших и плохих учителях и молодом незнакомом племени, все же получилась у них не столько собственно «школьная история», сколько история на фоне школы.

Учитель Мельников устами Вячеслава Тихонова провозглашал: «История — это наука, которая делает человека гражданином», — из чего следовало, что школа есть место сотворения граждан на примере подвига лейтенанта Шмидта. Современная же школа, судя по «Простым истинам», взяла на вооружение не принцип сотворения граждан, а принцип социальной адаптации Дейла Карнеги вкупе с учением Зигмунда Фрейда, рекомендуемых для внеклассного чтения.

Конфликт, заложенный в отношениях директора и завуча, — просто детская считалка. «Нехорошая» завуч мучает детей, но, как выясняется в ходе бесед с психологом, всего лишь изливает на них свою внутреннюю неудовлетворенность. Учительница английского языка строит свои отношения с детьми по принципу взаимопомощи, поэтому время от времени возникают ситуации, когда дети, чувствуя свою силу, встают на ее защиту. Директор в этой ситуации, в общем-то, бабской склоки вынужден исполнять функцию третейского судьи, замученного, в свою очередь, бесконечными хозяйственными проблемами.

Конфликт «отцов» (директор и завуч) развивается из серии в серию. А на его фоне происходит одна из коротких историй: то кто-то из девочек заподоз-

рил подругу в неожиданной беременности, что немедленно становится предметом всеобщего обсуждения, но разрешается самым невинным образом. То юноша — всеобщий любимец — начинает пугать подруг и учителей придумкой о том, что собирается вступить во французский иностранный легион, причем врет настолько убедительно, что в конце концов и сам начинает в это верить.

А в общем, идет нормальная, но немножко игрушечная подростковая жизнь: совсем маленькие ябедничают, чуть постарше — покуривают, почти уже взрослые — влюбляются. И что будет дальше — неизвестно.

И раз уж стало ясно, что центральное место в нашем сериальном хозяйстве займет на ближайшее время именно «разговорный» тип, то почему следует обязательно считать единственно возможным для сериального жанра лишь «колумбийский» тип диалога, который в одной из оэртешных «Тем», посвященных дублированию зарубежного кино, замечательно спародировал Артем Карапетян: «Мария умерла!» — «Умерла?» — «Да, умерла!» — «Когда?» — «Только что...» — «Совсем?» — «Да, совсем...» — «Бедная Мария, бедная донна Алонса, бедный дон Родриго, бедные Хосе-Игнасио, Анна-Луиза, Констанция, Иннокента, Жужа, Шика, Альварес» и еще человек сорок, кроме Дельфины, потому что она злодейка...

Нам ведь и в самом деле никогда не приблизиться к таким «высотам». Разве что в комедии, что, впрочем, уже сделано, причем еще в прошлом веке Николаем Васильевичем Гоголем:

Подколесин. Что ж он, шьет фрак?
Степан. Шьет.
Подколесин. И много уже нашил?
Степан. Да, уж довольно. Начал уж петли метать.
Подколесин. Что ты говоришь?
Степан. Говорю: начал уж петли метать.
Подколесин. А не спрашивал ли он, на что, мол, нужен барину фрак?
Степан. Нет, не спрашивал.
Подколесин. Может быть, он говорил, не хочет ли барин жениться?
Степан. Нет, ничего не говорил.
(«Женитьба», действие первое, явление II).

И никогда наш мужчина не сможет с телеэкрана обратиться к любимой женщине таким, например, образом:

«Как удовлетворить порывы сердца, которое хотело быть у ваших ног, но которое удерживает тяжесть высших соображений, парализующая самые горячие желания? О, если бы вы хотели!.. Только вы одна можете устранить препятствия, разделяющие нас...» и т.д. А ведь это вполне всерьез писал в свое время польской красавице Марии Валевской император французов Наполеон Бонапарт.

Но зато у нас есть три стоящие рядом реплики из «Чайки», которые, по словам Сергея Юрского, в сочетании составляют квинтэссенцию чеховского диалога. У нас есть драматические тексты и Тургенева, и Горького, а также Зощенко, Булгакова, Платонова, Эрдмана. И так же, как рубеж прошлого и нынешнего веков сформировал феномен русского психологического театра, почему бы рубежу истекающего и грядущего тысячелетий не произвести на свет «феномен русского сериала»? Ведь и сам драматический театр как таковой не нами выдуман, хотя, между прочим, телевидение создал, правда, в Америке, все-таки русский инженер Алексей Зворыкин.

...А куда же, спросите вы, все-таки исчезли, пробыв на экране всего три недели, «Простые истины»? А дело тут, оказывается, в том, что «Русская серия» предстает перед нами пока в виде эксперимента, пилотных выпусков разных сериалов. Те же из них, что соберут по результатам пресловутых рейтингов большее количество зрителей, вернутся к нам уже в расширенном, то есть уходящем в следующее тысячелетие варианте. Ничего не поделаешь, таковы жестокие условия конкурентной борьбы, в ходе которой осуществляется этот сериальный эксперимент века, который со стороны ОРТ поджимается классическим венесуэльским «Во имя любви», а НТВ давит на него при помощи «Досье детектива Дубровского».

ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ

Из мрака в тьму перелетая

«Д.Д.Д. Досье детектива Дубровского» (НТВ)

Конечно, если делать сериал по образцу и подобию телевизионных новостей, где на каждом миллиметре не скрывают радости — вот он и скандал! а вот и катастрофа! а вот и криминал объявился, — тогда, может, «Досье детектива Дубровского» еще недостаточно страшно. Ясно же сказано: хороших новостей не бывает.

Даже если снимать сериал по образцу и подобию самой нашей жизни — тоже ничего хорошего. Жизнь наша нынче плохой пример. Опять же запутаешься: где уголовник, а где депутат, где лидер, а где крикун надменный, где олигарх, а где президент, у кого своя машина, а у кого переписанная на бывшего мужа, тещу, племянника, товарища по партии и т.д.

Однако зачем же брать дурные примеры? В искусстве-то хотя бы можно сохранить внятность сюжета, лиц и целей. Особливо в искусстве детектива, который и так сам себе тайна. Тем более триллера, который уж тайна тайн за семью печатями. Нет, все запутать норовят, образованность показать. Как говорил персонаж А.Райкина, швейцар в гостинице: «Стол он и есть стол, нет, говорят: «Лятабля».

Мера остранения «Досье детектива Дубровского» — куда там Бертольт Брехт. Жанр «Д.Д.Д.» можно было бы определить как политический триллер, если бы не постоянное дружески лубочное подмигивание: да не боись ты, заполошный, это же все понарошку. Да, смех сквозь страх — дело тонкое. Так, чтобы зритель ужасался и смеялся одновременно, не всякому автору дано. А тут не успеешь испугаться, как тебя норовят развлечь. Выходит, это политический комический триллер или политический триллер с элементами комедии. Словом, такая загадка, что и главная ТВ-колдунья Лилиана не поможет.

Дубровский, как я помню, был благородный герой. Помогал бедным. Грабил богатых. Молодец. Любил одну Машу. Но личная жизнь его не задалась. Конечно, сейчас время смутное, трудно нести на себе бремя благородства прошлых веков. И все же за кого мне переживать? Ищу — не найду.

Дело в том, что у частного детектива Дубровского в сериале уж больно зако-

выристая цель для благородного героя: выкрасть в издательстве «Меркурий» для Маши матрицы известного английского бестселлера, который у нее в свою очередь украло это издательство. Конечно, если деньги хорошие проплачены, отчего бы не украсть украденное. Но как же с благородством героя? Тем более (и это главное) что и простому зрителю, не говоря уж об искушенном Дубровском, отчетливо видно, что эта Маша — стерва, каких мало. Как какое мокрое дело (а они в сериале на каждом шагу), так Маша тут как тут. Не Маша, а Мата Хари какая-то. Так до конца и неясно, как это она ухитрилась буквально со всеми зло-

«Д.Д.Д. Досье детектива Дубровского» (НТВ)

деями сериала увязаться в тугой узел. Но... полюбила Дубровского страстной любовью. Оттого, где может, пакостит, где может, помогает.

А вот Дубровский в такой единственной привязанности не замечен. Он со всеми дамами общается по мере необходимости. И то сказать, когда привязаться, тут отбиться не успеваешь — они все к нему липнут, как мухи, привяжешься — не отвяжешься, делом некогда будет заняться. Все, все женщины сериала поголовно от Дубровского без ума. (Недаром он Роман Романыч Дубровский.) И школьница Лера из одного с ним подъезда, и «ведьма» Ванда, она же Даша Китаева, и, конечно же, Маша, которая на самом деле не Маша, а Тамара, жена убитого друга Дубровского Хромова. Узнав о настоящем лице Тамары-Маши, Дубровский проявляет вдруг неслыханное и неуместное благородство, объявляя, что он больше не может спать с женой своего друга. Ишь он какой! Она может, а он не может! Друг уже убит. Пожалел бы женщину. Тем более если женщина просит.

Надо сказать, что все в сериале слегка не Маши, а немножко Тамары. В общем, графини изменившимся лицом бегут к пруду. У всех героев происходит, как говорится в сериале, «отслоение лица». Это отслоение здесь поставлено на поток. Выкраден суперспециалист, доктор, который заменяет любое лицо на какое надо. Его несколько лет держат в бандитском заведении под маркой издательства «Меркурий», и он конвейерным методом делает, кому надо, замену лица. Он и дочь свою, дурнушку, еще в своей жизни до плена превратил сначала в Анжелику Варум, а потом в Ирэн Хакамаду. И бандитам, кому это требуется по сюжету, меняет лица, как перчатки.

У иных же персонажей лица и без операционного вмешательства заметно меняются. Депутаты оказываются не депутатами, а доппелями (потом объясню), глава ФСБ — заговорщиком, готовящим переворот в стране и смену всех, а насмешливый убийца, бывший разведчик, ныне писатель Китаев, образец профессионализма, оказывается не просто тем самым таинственным Августом, которого все ищут, сбившись с ног, весь сериал, но и человеком, решившим

смыться за границу и там открыть ресторанчик, — таков размах честолюбивых мечтаний человека с масштабом. Таково «отслоение лица».

Да, почти все герои имеют своих, как теперь говорится, доппелей. Для тех, кто не знает: это то, что старые русские, Блок и Достоевский, называли двойниками. Даже у самого Дубровского появляется двойник. И хоть он явно дебильный, кокаин нюхает, в чем подлинный Дубровский не был замечен, но влюбленные женщины разности не замечают, и одна из них, Даша Китаева, увозит своего кокаинового болвана за рубеж — вести совместную богатую жизнь.

Частный детектив, мне кажется, должен заниматься частными делами. Не надо ему думать за всю Россию. Но когда начинают с кривого какого-то дела — возвращение Маше украденных у нее матриц английского бестселлера, — сразу же хотят как-то изменить, глобализовать свою задачу. Задачей Дубровского в сериале очень скоро становятся не какие-то там матрицы, а уничтожение Иринархова. Убить Иринархова — вот цель частного детектива. А Иринархов — второе главное лицо сериала — это... нельзя рассказать кто. Может быть, и нечистая сила. Помните, «над Россией простер совиных два крыла»? Так это про Иринархова. Каждая серия начинается с крупного плана совиных крыл на фоне багрового заката над Москвой, потом сова приближает к нам свою совиную морду, а потом ее желтые глаза становятся глазами Иринархова, который цепко и мертвенно смотрит на нас, а рядом возникает логотип его бизнесконторы «Ива» и лозунг «Иринархов — наш президент!». Короче, это бизнесмен, которому осталось несколько дней до президентских выборов, где он должен победить. Все заверчено в сериале, чтоб ему это не удалось

А еще Иринархов — человек с чужим лицом. Когда-то ему все тот же доктор «сделал» лицо серийного убийцы из города Чита. А может, наоборот, серийный убийца из Читы с изменившимся лицом стал бизнесменом, политическим деятелем и кандидатом в президенты. Совсем сбили с толку, окаянные. В общем, есть у значительного лица и кандидата в президенты в Чите близнец с тем же лицом и с не менее разбойными помыслами. Он не в президенты баллотируется, а просто режет людишек поштучно в свое удовольствие. И разбойнички эти чувствуют меж собою самую жгучую связь. Как у одного что случится, так и другой плохо себя чувствует.

В конце концов один из Иринарховых убивает другого, а оставшегося убивает-таки Дубровский. Недаром все же он передвигался по сюжету (это писатель Китаев говорит, что герой-детектив должен не бегать, а передвигаться). Спас все же Дубровский Россию от разбойничка, который, если бы не Дубровский, стал бы президентом, и тогда всем хана. А по мне, если бы частный детектив не мотался, как цветок в проруби, рядом со всеми важнейшими госструктурами, сказание о нем было бы куда более структурировано. А то в «Д.Д.Д.» тьма все сгущалась, стало уже совсем темно, но она продолжала сгущаться.

Вот ведь и задуман сериал профессионально, как *кино*сериал. Но нарезка эпизодов такая дробная, что авторы только и успевают в отдельно снятой сцене убить кого-нибудь или туману напустить. А поговорить по душам?!

И все равно: хорошо, что цена закупки иностранного барахла сравнялась с ценой производства нашего. Желаю смотреть свою, русскую, дурь! Прощай, Родриго Лопес де Хименес!..

P.S. А Маша уехала к матери своего покойного мужа Хромова. Не верю — хоть убейте, хоть зарежьте.

П О С Л Е С Л О В И Е

В.МАТИЗЕН

Не надо делать из мухи слона

ПИСЬМО Д.БЫКОВУ

Дорогой Дима!

Вы пишете, что чувствуете себя «мишенью номер один для ворошиловского стрелка». Вас, как Вы считаете, подставили те, кого «принято считать» Вашими «ровесниками и единомышленниками». Те, кто «довел страну до белого каления своей наглостью, бездарностью и полным отсутствием чувства меры». К ним Вы, в частности, относите эстетов — они спровоцировали ситуацию, в которой народ бешено затосковал по «советскому неудобосмотримому кичу», — представителей «российского постмодернизма», «облажавшийся кинематограф» и нескольких персонажей вроде Ивана Охлобыстина и Александра Гордона, имя которого я знаю только потому, что он брякнул нечто о Михалкове. Эти-то люди, по Вашему мнению, и спровоцировали нынешнюю ситуацию: «дубина народной войны со всей своей грозной, величественной и так далее силой» вот-вот «накроет всех нас».

Прежде всего поздравляю Вас с изобретением нового жанра, который Вы называете «записками заложника», а я назвал бы письмами паникера (если не провокатора). Какой-то дед в каком-то фильме разделался с насильниками своей внучки, а Вы кричите: «Наших бьют!» — и пророчите «дубину народной войны». Вы что, воображаете себя гусем, который когда-то спас Рим? Или рассчитываете, что после столь панического письма лично Вас уже не тронут? Я-то полагаю, что Вы просто делаете из мухи слона и торгуете слоновой костью.

История, конечно, колебательна, и за шагом вперед обычно следует шаг назад, но ничего — пережили социализм, пережили перестройку, пережили реформы, переживем и реакцию.

А кино — это кино, а не призыв бить очкариков, и даже если в говорухинском фильме можно угадать довольно обычную для возраста его создателя юнофобию (столь же обычную, как геронтофобия молодых критиков), это всего лишь повод для упражнений в остроумии относительно символической нагрузки акта кастрации, который старик совершает над молодыми. И уж кому-кому, а критику не подобает преувеличивать воздействие искусства, будь то литература или кино, на жизнь. Раздувание этой проблемы является почти прямым призывом к введению цензуры. Ведь Вы пишете, что «надо бы закрыть» «Дорожный патруль» и «Криминал», да вот только плохо, что вместе с ними запретят и кое-что милое Вашему сердцу. Но если Вы точно знаете, что запретят именно вместе, то какого же, простите, черта Вы позволяете себе писать, что «надо бы»?! И отчего Вы несколько лет назад так возмущались тем, что была прикрыта Ваша с Никоновым газета «Мать»? Неужели смачная матерщина в печати лучше, чем смакование трупов в телевизоре?

За тем, что Вы пишете, Дима, скрывается упорное нежелание понять, что

Отклик критика на статью Д.Быкова «Записки заложника». — См.: «Искусство кино», 1999, № 10.

такое свобода. Весь ваш пафос сводится к тому, что Вы хотите свободы для себя (для нас с Вами) и не хотите ее для Гордона и Охлобыстина, для Михалкова и Жириновского. Но так не бывает. Свобода — она для всех, в том числе и для тех, кто ею злоупотребляет, и для тех, кто находится в местах лишения свободы. Она, увы, включает право на глупость, бездарность и некомпетентность. Как известно, свобода так же плоха, как и демократия, просто их отсутствие — еще хуже, и величайшей заслугой западной цивилизации является то, что она это поняла.

Я тоже не переношу постсоветскую попсу (хотя она получше советской идеологии), но Ваши причитания вызывают у меня усмешку, поскольку я помню, что Вы в свое время не побрезговали ведением какой-то попсовой телепередачки, за что над Вами вполне резонно поиздевался Ст.Рассадин. К тому же я вижу, что эта попса любезна публике и, стало быть, существует на законном основании. Да и о чем вообще речь? Не слушать «Серебряный дождь», который вещает на одном диапазоне, куда легче, чем не слышать коммунистического вождя, в советском эфире вездесущего. Не включайте каналы, на которых трындят перечисленные Вами лица. Периодически отводите душу в газете, в чем и состоит одна из обязанностей критика. Только без паники и битья в набат. Вот и вся концепция, она же контрацепция.

Но у меня, Дима, поневоле создается впечатление, что Вы завидуете своим смачно обрисованным персонажам. Вот они, «наглые, бездарные и не знающие меры» — а вот Вы со своими многочисленными дарованиями, которые лично я, кстати, ценю. Но публика почему-то любит их, а не Вас. А славы хочется. Думаю, что Вы вполне способны ее добиться, пожертвовав вкусом, сменив ориентацию (хотя бы и сексуальную — искусство требует жертв) и надев оперение. В нынешнем же своем состоянии Вы напоминаете мне знакомого художника, который в советские годы хотел, чтобы утром «Время» сообщало об открытии в Манеже выставки крупнейшего соцреалиста Д., а вечером «Свобода» рассказывала о преследованиях, которым подвергается в СССР талантливый авангардист Д. Но больше всего Вы мне напоминаете другого знакомого, который году в 90-м налетел на меня на улице со страшным шепотом, что завтра в Москве будет еврейский погром. «Еврейский погром возможен только в местах компактного проживания евреев», — сказал я, пытаясь вернуть его во вменяемое состояние и трезво оценить ситуацию, но он, окинув меня взглядом, в котором читалось: бесчувственная скотина! — уже бежал дальше.

Теперь насчет «патологической ненависти», которую, по-Вашему, испытывают друг к другу представители разных лагерей. Я не берусь судить о литературных кругах, но в кинематографическом кругу существует большая разница между публичным и кулуарным поведением. Сколь угодно резкие заявления с трибуны не препятствуют корректному и даже приятельскому общению после заседаний. Михалков своих критиков не любит, но ничто не дает Вам оснований приписывать ему дурацкое намерение «не пускать критиков на съезды». И даже если предположить, что ему захочется сделать такую глупость, он не сможет ее совершить ни сам, ни с Вашей непрошеной помощью.

«Апофеозом» отношения к прессе в Союзе кинематографистов Вы считаете пресловутую «моль с жалом», слетевшую у Михалкова с языка по адресу «тишайшего», по Вашему определению, Дениса Горелова. Змеи, к семейству которых относятся все стоящие критики, между прочим, тоже тишайшие существа. Невинным михалковский пассаж не назовешь, но что остроумно, то остроумно, и потому для человека с чувством юмора не должно быть обидно, тем паче что подразумеваемый при этом образ самого Михалкова, траченного и ужаленного Гореловым, весьма не героичен. Притом Денис первым пустился в энтомологические изыскания, написав в «Телеграфе» про пришествие Никиты Сергеевича в СК — «мохнатый шмель на душистый хмель...». И ведь этот обмен уколами только поспособствовал их подчеркнутой взаимной вежливости на пресс-конференции после пресс-показа «Сибирского цирюльника», равно как и Вашей с Михалковым обоюдной корректности.

Замечу также, что Михалков (вот уж не думал, что после всех моих филиппик о его автократизме мне придется опровергать Ваши домыслы на этот счет) не приписывал себе «моральное право» душить свободу, это Вы и только Вы ут-

верждаете, что у него это право есть. Ибо все писания Бориса Кузьминского (у которого в числе прочих есть замечательно тонкие статьи), Виктора Топорова (который остроумен, но часто судит о том, о чем понятия не имеет) и Виктора Матизена (желаемое вписать) такого права никому не дают. А если Вы, Дима, в самом деле (чему я не верю) не можете взять в толк, чем Кузьминский с Топоровым (а также со мной, Вами и Гореловым) «так уж принципиально отличаются от Жданова», Вы проявляете непростительную для нашей профессии неспособность отделить пусть даже отмороженную критику от приговора, который лишает писателя возможности публиковаться. И если бы *литературный критик* газеты «Сегодня» или «Завтра» Жданов *сейчас* сказал об Ахматовой то же, что сказал верховный литературный судья Жданов в 1946 году — что она «мечется между будуаром и молельной» и «далека от чаяний народа», — это было бы не травлей, а только вульгарной констатацией того факта, что ценностные ориентации критика и поэта сильно расходятся.

Наговорив массу неточностей о противоборствующих лагерях, Вы вдруг задаетесь вопросом: «Понимает ли хоть кто-нибудь в России, что сегодня порядочному человеку в нашей стране нельзя быть ни на чьей стороне?» Я Вам мог бы ответить в том же ключе: «Да вся Россия это поняла еще осенью 1993 года!» — но вместо этого задам встречный вопрос: «А откуда Вы взяли, что нужно быть на одной стороне?!» Чаще приходится выбирать (или отказываться от выбора) между двух зол, а не между правдой и неправдой — между ними порядочный человек вообще не выбирает, а сразу становится на сторону правды. Настоящий же выбор — штука трудная, а легкой жизни нам никто не обещал, кроме демагогов.

Меня, Дима, неизменно забавляет в Ваших текстах их нерефлексивность. Человеку Ваших способностей грешно так писать. Когда-то Вы ставили Рассадину в вину легкомыслие, которым страдаете в куда большей мере, нынче нападаете на крайности и тут же допускаете беспардонные экстраполяции типа «все мужики — кобели» и «все женщины — б...» («всякий норовит», «никто не отваживается», «доведение до абсурда всех идей», «оттого-то все наше искусство», «Запад сам скомпрометировал все ценности»). Как говаривал наш университетский преподаватель логики, «вне пределов математики все общие суждения, за исключением данного, тривиальны или ложны».

Вы так транжирите слова, что с Вами неловко полемизировать. Ну как отнестись к заявлению, что именно «наши эстеты спровоцировали ситуацию, в которой народ бешено затосковал по советскому неудобосмотримому кичу»? Можно только хмыкнуть, поскольку Вы пытаетесь свести к одной все многообразие причин, по которым любят советское кино, и вдобавок путаете причину со следствием. А уж эстетизм тут вовсе ни при чем — эстеты не унижаются до того, чтобы работать на потребу публике.

Или как прикажете реагировать на фразу «Наши отрицатели в своем либерализме гораздо более тоталитарны, чем любые консерваторы»? Столь дикое соединение нескольких терминов свидетельствует, увы, лишь о том, что Вы имеете весьма смутное представление о каждом из них. А как у Вас в голове укладываются две взаимоисключающие идеи: о том, что «консерватизм — это душевное здоровье и тихая семейственность», и о том, что «месть консерваторов тем и страшна, что они не могут остановиться»?!

И можно ли, наконец, узнать, к кому относится финальное обращение Ваших записок? Если бы Вы напомнили всем «ворошиловским стрелкам», что «стрелять умеют не только они», в газете «Завтра», это было бы даже мило, хотя если бы Вы там опубликовали *всю* свою статью, я бы Вам руки не подал, поскольку морально оправдывать месть («у наших будущих душителей есть моральная правота») перед публикой, которая жаждет мести, и стараться перенаправить прицел на тех, кто якобы этой мести заслуживает (поскольку они-де «довели страну до белого каления»), было бы непорядочно и даже низко.

Но еще более дикая мысль — печатать такое в журнале, который ни один «ворошиловский стрелок» отродясь в руки не брал. Вы что, своей отвязанной руганью по адресу «наглых» и «не знающих меры» сверстников надеетесь их сдержать? А если Вы в самом деле боитесь, что Вас будут отстреливать Михалков с Говорухиным, придется предположить, что Вы страдаете манией величия, смешанной с манией преследования, и тогда мне просто жаль Вас, навообра-

жавшего себе столь кошмарный мир. Или Вы говорите об отстреле так же всуе, как наши киногенералы после того, как их на V съезде кинематографистов СССР не переизбрали в руководство СК?

Что касается Ваших конкретных киноведческих утверждений, занимающих одну страницу из семи, то с ними нет смысла спорить ввиду их произвольности. Ну какое имеет значение, знает кинематографист жизнь или нет, отражает на экране ее или свои грезы, — лишь бы, как говорится, режиссер был хороший. Не судите по кино о реальности, если вы не Кракауэр, и не судимы будете. Вот Сергей Кузнецов взялся в том же номере «ИК» по фильмам и выступлениям Такеши Китано (о которых он очень толково рассказал читателям) судить о Японии — и вышла у него такая же потеха, как у Вас, когда Вы приняли фильм Говорухина за картину России.

Отпарировать стоит лишь Ваш выпад в сторону российского кинематографа 90-х, созданного режиссерами нового поколения. Вы назвали его «облажавшимся». Бросьте, Дима, свои амбиции охватить то, что Вы смотрите малыми дозами (ввиду своей большой разносторонности), и скажите определенно, причисляете ли Вы к числу несостоятельных (выражусь так, дабы не повторять Ваш вульгарный эпитет) режиссеров Ковалова, Рогожкина, Сельянова, Месхиева, Балабанова, Косаковского, Манского, Дворцевого, Юфита, Бронзита, Пичула? Если да, Вас засмеют. Если нет — то зачем Вы пинаете в качестве символов нового кино Охлобыстина с Литвиновой? Только потому, что они чаще других мелькают в СМИ? Но что это за критерий для критика? И чем Вам, кстати, так досадил парень, написавший «Кризис среднего возраста», вещь среднюю, но не позорную, и сыгравший две отличные роли (у Тягунова и у Константинопольского)? И чем так ужасна женщина, сочинившая три неплохих сценария («Нелюбовь», «Принципиальный и жалостливый взгляд», «Офелия»), создавшая себе оригинальный имидж и вписавшаяся с ним в два фильма не Ляпкиной и не Тяпкиной, а Киры Муратовой?

А бить Вас, Дима, никто не собирается. Ни в прямом, ни в переносном смысле. Ни мастодонты соцреализма, ни Ваши сверстники, на которых Вы напали с гораздо большей злостью. Вы, как унтер-офицерская вдова, сами себя высекли, притом публично. А зачем?

С искренней симпатией

Виктор Матизен.

От редакции

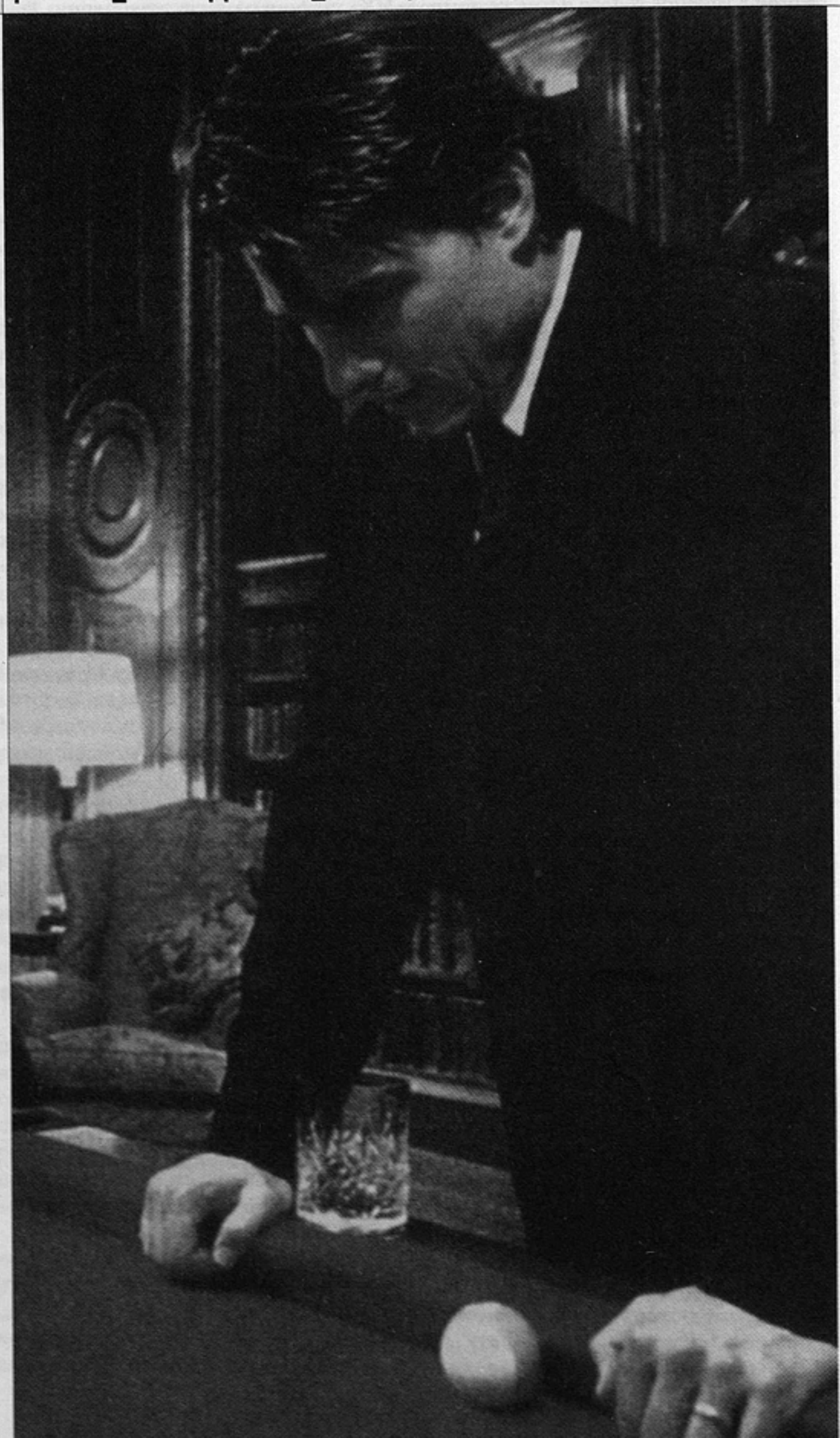
Полемическое обращение В. Матизена к автору статьи «Записки заложника» Д. Быкову уже ушло в печать, когда мы узнали, что Дима был зверски избит неизвестными среди бела дня. Таким образом, ударная фраза отповеди: «А бить Вас, Дима, никто не собирается», — дала осечку.

Правда, сам Дима не связывает это жуткое событие с местью «ворошиловских стрелков», которую он предрек себе в нашумевшей статье. По его предположению, с ним рассчитались сектанты, о которых он написал в «Собеседнике».

И тем не менее мы сочли необходимым сопроводить возникшую полемику этим печальным заключением, констатирующим, что свобода, о границах и правилах пользования которой, по сути, и возник спор, — это не только «сладкое», но и ужасно взрывоопасное слово, неизбежно налагающее тяжелую ответственность на всякого, кто с ним соприкасается.

Очень надеемся, что в момент выхода в свет этого номера Дима Быков уже поправится. Желаем ему скорейшего выздоровления.

Р Е П Е Р Т У А Р



«Широко закрытые глаза»

НИНА ЦЫРКУН

F for Fuck, или Зуд девятого года

Последний фильм Кубрика для меня загадка. Не только для меня. Вероятно, как было со всеми фильмами этого режиссера, взвешенная оценка придет с годами. Пока же отношение к «Широко закрытым глазам» и в американской прессе очень разноречиво. Одни сетевые критики, как Уолтер Фрит, безусловно причисляют картину к классике, ставят в ряд с «Доктором Стрейнджлавом», «Космической одиссеей» и «Заводным апельсином». Другие, как Сьюзен Грэнджер, называют ее извращенно-претенциозной порнухой и выводят ей три балла.

Кубрик сам назначил дату выпуска фильма в прокат — в середине лета, традиционно считающейся мертвым сезоном для art-house, предназначенной специально для летних хитов. По сравнению с типичными блокбастерами бюджет «Глаз» был довольно небольшим — 65 миллионов, расходы на раскрутку тоже значительно уступали тем, что сопутствуют прокату заведомо кассовых лент. Трудно судить, на что делал ставку Кубрик. На свою аудиторию, которая терпеливо ждала каждого его фильма? На звездный статус Николь Кидман и Тома Круза? На слухи о скандальной сексуальности, наэлектризовавшие публику? Может быть, он хотел сыграть на контрасте, бросив вызов одновременно и зрителям, и себе? Так или иначе, в первый прокатный уик-энд «Широко закрытые глаза» взлетели на первое место, но недолго удержали в чарте эту позицию. Аудитория определилась сразу — в основном, старше двадцати пяти, то есть зрители зрелого возраста, принадлежащие, как и звездная пара, исполнители главных ролей, к высшему среднему классу. Им, конечно, фильм и был адресован. О них он и рассказывает.

Что заставило Кубрика, всегда опережавшего время и ориентировавшегося на молодое поколение или, во всяком случае, на людей, готовых поддержать его провокационную игру, обратиться за сюжетом к рассказу Артура Шницлера, австрийского писателя из круга

«Широко закрытые глаза»
(Eyes Wide Shut)
По мотивам рассказа Артура Шницлера «Новелла снов»
Авторы сценария **Стэнли Кубрик, Фредерик Рафаэл**
Режиссер **Стэнли Кубрик**
Оператор **Лэрри Смит**
Художники **Лес Томкинс, Рой Уокер**
Композитор **Джослин Пук**
В ролях: **Том Круз, Николь Кидман, Мэри Ричардсон, Сидни Поллак, Тодд Филд, Джулиан Дэвис, Скай Дюмон и другие**
Warner Bros., Pole Star, Hobby Films Ltd
США — Великобритания
1999

Фрейда, изящно анализировавшего страсти венской буржуазии эпохи fin de siècle? Как приспосабливается эта старомодная этика и этот классический психоанализ к современным нью-йоркским яппи, давно пережившим сексуальную революцию? Может быть, Кубрик просто зло спародировал комедию Билли Уайлдера 1955 года «Зуд седьмого года» — о том, какие опасности ожидают добродетельных супругов, уставших от собственной добродетели? Иначе зачем изысканная Николь Кидман так демонстративно зевает, бродя по шикарным своим апартаментам? Может быть, Кубрик просто хотел сказать, что после всех революций и потрясений, в том числе сексуальных, отделяющих венскую буржуазию эпохи fin de siècle от сегодняшних нью-йоркских яппи, все в нашем человеческом сообществе осталось на своих местах, как и в каждом отдельном индивиде, безуспешно пытающемся сладить с основным инстинктом? Все мы танцуем под одну музыку нашего необоримого «оно». И настоящее начало фильма (после экспозиции) — бал, где пары танцуют под архаично аранжированный вальс в духе Штрауса.

Рассказ Шницлера называется красиво и труднопереводимо — Traumnovelle, «Новелла снов». Сны, прежде всего сон героини, играют в фильме ключевую роль. Сон закручивает ту психологическую интригу, которая и является истинным сюжетом. Элис Харфорд (Николь Кидман) рассказывает мужу Биллу (Том Круз) свой эротический сон, вернее, кошмар: она занималась любовью с морским офицером, о котором давно грезила, и еще — много и с разными мужчинами, и ей хотелось смеяться мужу в лицо.

Потом Элис скажет, что сон и явь для нее одинаково реальны; может быть, вся жизнь — только сон... Сон, реализовавший помыслы, стал реальностью. Но и вне сна помыслы так же реальны. «Всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем». Избыточность и откровенность сна Элис говорит о том, что совершившееся в нем не является для нее морально запретным. То, что она сразу же, без сомнений и колебаний поведала свой сон мужу, это подтверждает (хотя она и рыдает, орошая слезами мужнин пиджак). Ее слезы — водичка по сравнению с рыданиями, которые сотрясают Билла в предфинальной сцене. Элис, конечно, женщина без предрассудков. Набиравшаяся ума в разгар сексуальной революции. Она не испытывает стыда, она испытывает томление. Ей непонятно, почему именно сейчас ей явился во сне человек, которого она пожелала когда-то давно.

Откровенность Элис была вызвана провокацией загадочного венгерского гостя Шандора (Скай Дюмон) на рождественской вечеринке, припомнившего самоубийственную отвагу Овидия, который поплатился за свои любовные утехи изгнанием.

Сон как факт еще не все. Сновидческой атмосферой проникнут весь фильм.

События как будто постоянно зависают, не получая моментальной развязки. Жесткий музыкальный ритм — одиночные клавишные удары — будто имитирует удары сердца Билла. Насыщенный неестественный цвет подчеркивает «первобытную», преувеличенную характерность визуальной среды, свойственную снам. Фильм строится на резких цветовых перепадах. Доминируют два колера — теплый желтый и мертвенно-синий. Иногда они встречаются в одном кадре: когда Билл возвращается домой к спящей жене, спальня залита тревожной синевой, а на заднем плане как напоминание о недавнем откровенном разговоре «под травку» — фрагмент ванной с отблесками желтого.

От кадра к кадру нагнетается свойственное кошмарам ощущение неотступно приближающейся — и неизбежно настигающей — опасности, которое в полную силу проявляется в эпизоде оргии, где Билл оказывается с подачи своего приятеля Ника Найтингейла (Тодд Филд). Странный клуб, напоминающий древний храм, заполнен обнаженными женщинами и мужчинами в плащах и масках. Происходит нечто вроде черной мессы. Обнаженные жрицы обмениваются по кругу поцелуями. Потом расходятся, уводя с собой мужчин. Музыка в индийском стиле сменяется мелодией Strangers in the Night. Все танцуют. А в центре зала (в американской версии прикрытые черными компьютерными силуэтами) совокупляются обнаженные.

Биллу известен только пароль для входа — «Фиделио». Неизвестно, чем могло бы закончиться его незаконное пребывание среди тех, чьи имена, как потом скажет Виктор Зиглер (Сидни Поллак), ему лучше не знать. Ему предлагают снять маску и раздеться. Но некая женщина спасает его, просит отпустить, говоря, что останется вместо него.

На следующее утро Билл видит в газете сообщение о смерти бывшей короле-

вы красоты Мэнди (Джулиан Дэвис) от передозировки наркотиков. Это та самая Мэнди, к которой его, доктора, привел хозяин вечеринки Виктор Зиглер в начале фильма. Обнаженная Мэнди лежала в кресле в наркотической отключке. В тот раз Билл помог привести ее в чувство. Теперь он понимает, что она успела отплатить ему добром, когда помогла благополучно убраться с оргии. Так все перепутано внутри фильма.

Сам фильм вплетен в контекст кино Кубрика.

В картинах Кубрика не бывает ничего случайного. Проститутку, подцепившую Билла, зовут Долорес. Напомним, что это полное имя Лолиты. Его в «Широко закрытых глазах» носит одна женщина, а хрестоматийная цитата из одноименного фильма связана с другой. (Классический перенос по Фрейду, в духе Шницлера.) Элис, потерявшая работу (она арт-дилер), занимается с дочкой — читает, решает с ней задачки. Однажды Билл, бросая взгляд на жену, видит Элис в образе нимфетки, которую сыграла в «Лолите» Кубрика Сью Лайон. Только вместо черных солнцезащитных очков — очки с прозрачными линзами, вместо леденца на палочке, который сосала Лолита, вокруг рта бегает пальчик, но взгляд поверх очков — взгляд опытной проницательной женщины-искусительницы — у обеих один и тот же. Этот кадр смонтирован с видением, возникающим в сознании Билла: жена, совокупляющаяся с офицером в белой форме. Неужто «Широко закрытые глаза» должны были удостоверить, что женщина — сосуд греха?

Экспозиция фильма — одевающаяся к балу Элис. Стоя спиной к зрителям, она сбрасывает халат, оставшись обнаженной. Ее нагота — вызов и знак доступности. Билл же на протяжении всего фильма одет очень корректно. Хотя его — безуспешно — соблазняют, начиная с бала у Зиглера, где его обхаживали две красотки, потом Мэрион, дочка умершего пациента, потом проститутка и ее соседка, обнаженные в масках в эпизоде оргии и, наконец, дочка хозяина ателье «Радуга». (Билл берет напрокат маскарадный костюм и становится свидетелем инсценировки, которую разыгрывает хозяин ателье Милич, делая вид, будто не знает, что творится в одной из задних комнат — там его малолетняя дочь принимает двух мужчин. Притворно убегая от отцовского гнева, голая нимфетка, спрятавшись за спину Билла, заговорщицки улыбается. Когда Билл приходит, чтобы вернуть костюм, Милич недвусмысленно предлагает ему услуги дочери, которая с вызовом смотрит ему в глаза.)

Морг, где Билл опознает тело Мэнди, напоминает интерьер космического корабля из «Космической одиссеи»; мертвенно-синий свет, заливающий пространство кадра, придает изображению нереальный характер фантастического видения. Такой же синеватый колорит в предфинальной сцене в доме Харфордов, контрастирующий с ярко-желтым «солнечным» светом в эпизоде их первого разговора в ванной комнате, когда они поначалу были так близки, пока не прозвучали слова о возможной — и желаемой — измене.

Ночные бдения Билла в «деревне» — Гринвич-вилледже — его странствия по незнакомым лабиринтам собственной души, его одиссея, которая должна закончиться рождением нового самосознания, новой идентификацией, но, как и все в этом странном фильме, не заканчивается ничем. Ибо то, что случилось с Биллом в таинственном клубе, как сказал потом Зиглер, было только инсценировкой, фальшивкой — fake[1]. (Одновременно, кстати, и цитатой из «Сияния», то есть бредом больного воображения.)

В финале чета Харфордов делает рождественские покупки и обсуждает то, что случилось с ними в последние два дня. Элис говорит о своей боязни слова «навсегда» и о своей любви к мужу. Произносит последнюю в фильме фразу, последнее слово Стэнли Кубрика, не смягченное синонимом или эвфемизмом. Элис говорит о том, каким важным делом им немедленно надо заняться. Называет его словом, ассоциирующимся с fake, — «fuck»[2].

---

[1] Возможно, тут кроется разгадка к одной из актерских замен, произошедших уже в разгаре съемок. Вместо Харви Кейтела на роль Зиглера был приглашен режиссер Сидни Поллак. Режиссер, таким образом, сыграл постановщика.

[2] Впервые слово «fuck» прозвучало с экрана в 1967 году в фильме английского режиссера Джозефа Стрика «Улисс». Само же слово этимологически — эвфемизм из эвфемизмов: аббревиатурой f.u.c.k. (fornication under control of king — совокупление под контролем короля) помечали публичные дома в английских колониях. Надо заметить, что кино долгое время было самым пуританским из искусств. В театре табу на «четырехбуквенные» слова вообще не существовало. «Fuck you!» — смачно выкрикивала Элиза Дулитл в «Пигмалионе» Бернарда Шоу. И никого это не шокировало.

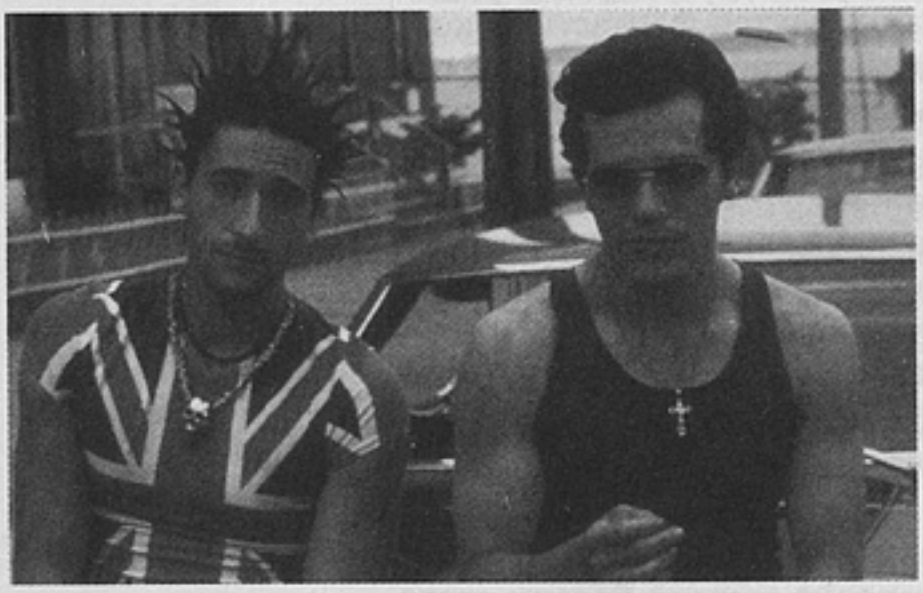
ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ

Одна и многие истории

...Перед нами рассказчик, объявляющий начало истории — одной из многих нью-йоркских историй, поведанных в кино. На сей раз — это история о Бронксе лета 1977 года. Лета, когда орудовал серийный «убийца 44-го калибра», подписывавшийся сыном какого-то Сэма. И было страшно. В конце концов его поймали, он оказался маньяком Дэвидом Берковичем. История о том самом лете, когда случилось экстраординарное отключение электричества и все время была невыносимая жара... и диско, а если не диско, то панк...

...В следующем же плане, пока камера пересекает раздолбанную квартиру, видишь сквозь дверные проемы под громкий собачий лай ревущего толстяка в исподнем, пытающегося спрятаться от этого лая и крушащего остатки вещей. План меняется: ночная улица, громкая музыка, затем крупно — две молодые женщины в автомашине, беседующие о какой-то ерунде. Разговор обрывается стуком в окно, женщина опускает стекло, поворачивается к тому, кто стучал. Несколько выстрелов, сопровождающихся видом расплескавшейся крови. Дальше — красная машина, за рулем молодой человек, одетый в стиле 70-х, рядом девушка в красном вечернем платье. Машина разворачивается перед дискотекой, такая же громкая музыка, проход пары через толпу знакомых и жаркий танец в круге расступившихся людей. Снова танец, уже без окружающих танцоров, прорисованная формула диско-движения. Танец закончен, и во вновь сомкнувшейся толпе молодой человек — Винсенте — говорит даме (жене, как выясняется позже), что должен на короткое время ее покинуть. Она просит его привезти ей сэндвич или гамбургер. Следующий план — интенсивная любовная сцена в той же красной машине, снятая с расстояния, словно кто-то подсматривает, в замедленном ритме...

Как начинается триллер? Тебя протаскивают сквозь серию кратких экспрессивных эпизодов, от скольжения которых захватывает дух и нет никакой возможности хотя бы на мгновение притормозить. Ощущение, как на американских горках: не успел опомниться — и, взбудораженный, оказываешься уже внутри истории. В «Лете Сэма» стандартная интродукция скорее интерпретируется, чем воспроизводится: секвенция та же, но ее элементы чуть тяжеловаты. В них все больше залипаешь — вслушиваясь в разговор, следя за танцем, пытаясь понять, что происходит. Аудиовизуальные блоки как бы недотесаны, в них каждый раз остав-



«Лето Сэма» ***(Summer of Sam)***
Авторы сценария **Виктор Количчио, Майкл Империоли, Спайк Ли**
Режиссер **Спайк Ли**
Оператор **Эллен Кьюрас**
Художник **Тереза де Перес**
Композитор **Теренс Бланшард**
В ролях: **Майкл Бадалукко, Спайк Ли, Джон Легуизамо, Эдриен Броди, Мира Сорвино, Бен Газзара и другие**
Jon Kilike & Spike Lee,
Hostage Production Jnc. & Touchstone Pictures
США
1999

ляется излишек материала, избыток фактуры, и состыкованы они грубо. Ты совершаешь головокружительный полет неизвестно куда, тебя ведут сквозь закрытые пространства, душные, шумные и утомительные. Сквозь намечающийся пунктир криминального сюжета шаг за шагом все больше проваливаешься — не в сюжет, в его фон, в среду. Каждый следующий план чуть более развернут, чем предыдущий, постепенно они обретают нормальную длину, и резкость переходов перестает замечаться. Криминальный сюжет продолжает напоминать о себе сквозь жизненный фон. Как явление повседневности, не как энергичная литературная фабула: случилось очередное убийство, а в это время в том же квартале... Фильм и состоит из переплетенных между собой фоновых историй, случившихся *как раз в это время*. Фон разворачивается, реагируя на импульс сюжета-повода, регулируясь, подпитываясь им, вместе с ним же и угасая — финальные сцены «фоновой жизни» приходятся ровно на арест маньяка. Криминальный сюжет образует формальную структуру, складывается в прием организации материала, но и только. Детектив дан в обратной оптике, с фокусом на background. Предмет киноповествования составляет не он, а оплетающий его кокон жизни...

...Жизнь и сюжетный принцип. Повествовательная жизненная масса нанизана на формальный шампур сюжета. Убийства показаны в одном ряду с дребезгом ссор, дырами банальных разговоров и рутинного секса, а то и вообще в виде информационных сообщений. Когда в кадр попадает телевизионная информация, то смотришь ее в упор, так, что картинка распадается в пестрой структуре экранного изображения. Не столько происходящее на экране, сколько сам телевизор внутри комнаты — эксцесс, кругами расходящийся в бытовой среде. Наконец и метасюжет с Берковичем в один из моментов вдруг притормаживает, обращаясь микроисторией о несчастном маньяке, как будто для того, чтобы удалить и это, последнее проявление линейности. Вывести на главную роль густой фон, пронизанный собственными сюжетами, приходящими в тупик или обрывающимися на полуслове. Про то, как красавчик парикмахер Винсенте потерял жену и работу, а затем подставил своего друга Ричи. Про то, как этот самый Ричи был изгнан отчимом из дому в гараж, работал в «голубом» стрип-баре, играл на гитаре в панк-клубе, а потом нашел себе подружку из соседских девчонок, был заподозрен местной шпаной в причастности к серийным убийствам и дико избит. Про то, как эта шпана, купившись на бабки, обещанные за поимку маньяка квартальным паханом, запала на мысль составить список подозреваемых и занялась собственным расследованием. Про мафиозного босса-сантехника... И еще про массу вещей, мимолетно обозначенных внутри нескольких основных линий.

...Как-то я разговаривал с московской художницей Ольгой Чернышевой. В беседе о том о сем она призналась, что обожает «короткие рассказы, случаи, реплики, все отрывистое. Второй план, банальный случай, что-то самое-самое аморфное, незаметное, нормальное, то, в чем нет экзотики. Как в фильме, где одни убегают, другие догоняют, а на обочины все время разлетаются маленькие машинки, которые только помеха, не более того. Это те, кто попал сюда случайно, не герои, другие люди — дети какие-то, семьи... Я провожаю глазами эти машинки до конца кадра и пытаюсь предположить, что с ними происходит дальше». Фильм Спайка Ли как раз про эти «машинки» и про «дальше». Про жизнь. Про ту неуловимо родную неопределенность среды нашего существования, которая, выражаясь словами моей собеседницы, «как раз и прекрасна тем, что в ней нет главной мысли», которая всегда пребывает «в бессмысленности и в большом количестве лишних деталей». Мысль возможна только в умышленном, законченном сюжете, только с его помощью можно произвести стиль и создать художественную условность, то есть нечто, порождающее репрезентацию и являющееся ее непременным атрибутом. Жизнь нерепрезентативна, ее как жизнь нельзя увидеть, как нельзя соблазнить зрителя наблюдать за ней. Чтобы это случилось, необходимо создать хоть какую-то репрезентативную «рамку», определенную пластическую линейность, сюжетную дисциплину, сквозь которые эта жизнь, по природе своей аморфная и неопределенно-никакая, сразу же начнет протекать...

Грубо говоря, есть два полярных способа работать с визуальным материалом. Жесткий, когда жизненная неопределенность выступает сырьем для индустрии сюжетного построения, как это происходит в «большом» кино. И мягкий, который больше любят «независимые», когда оформление материала минимализировано и репрезентативная рамка намечена едва-едва, одним мерцающим контуром. Первый способ кинокулинарии больше любит массовая аудитория, второй — гурманы. Но есть и третий способ, состоящий не просто в комбинации первого и

второго (на практике все кино представляет собой бесконечность подобных комбинаций), а в прямом соотнесении «жизни» и «сюжетного принципа». Как это было у раннего Гринуэя: аморфная, свободная съемка и крайне жесткий, взвинченно условный сюжет. Спайк Ли делает нечто подобное, избирает этот третий путь, деликатно обрамляя «жизнь» — соотнося ее с существующим где-то рядом «сюжетом». И балансирует на неопределенной грани между ними...

...Пошлость и пафос. Можно сказать, что в создании условной киноформы режиссер, избегая нажима, идет на поводу у «жизни», отнюдь не упуская даруемых ею возможностей. «Лето Сэма» — о времени, когда режиссеру был двадцать один год. То есть сегодня он снимает фильм о тогдашних своих сверстниках, в почти родной, по крайней мере «соседской» — не черной, так итальянской — среде. Вот и первая линия соотнесения — через собственное воспоминание, в котором жизнь сама собой обращается сюжетом, как только ее, вспоминая, начинают рассказывать. Ну и понятно, что вспоминать это натуральнее всего в манере баек о «ребятах с нашего двора». Типа — о Сереге из третьей квартиры и Жеке-оболтусе. Эти дворовые герои редко бывают натуральны. Их поведение стилизовано, в нем неизменно присутствует пошлый пафос. То, что на русском жаргоне называется «понтом». Вот Винсенте — «с понтом» Траволты — свежая звезда, поскольку фильм «Лихорадка субботнего вечера» как раз и появляется в 1977 году (кстати, достаточно остроумия и в выборе на роль Винсенте Джона Легуизамо — Тибальда из недавней лурменновской версии «Ромео и Джульетты»). А районный godfather просто дон Корлеоне-старший (первая часть «Крестного отца» сделана в 1972-м, а вторая — в 1974 году, персонаж постарше и его экранный двойник старомоднее). Даже пес, терроризирующий Берковича, из «Омена» (1976). Киноперсонажи — соседи по кварталу — это еще одна естественная линия соотнесения: реальность сама собой собирается в кадр. Жизнь, переходя в киноряд, обрастает пластикой. Кино, возвращаясь в жизнь, подхватывает фактуру пошлости.

Спайк Ли последовательно играет «на опускание». Парикмахер — герой дансинга бросает страстные танцы, чтобы успеть потрахаться с подружкой, дон Луиджи героичен только в своих картинных жестах, а в поимке убийцы-психопата позорно неэффективен. Панки наивно глупы, а богема (из знаменитой «54-й Студии» — ничего святого) тупо буржуазна, шпана выразительно тупа, но отнюдь не по-тарантиновски. Даже убийца — сатанист не по своей воле, а по воле говорящего пса. К тому же сатанинский пес и сам скорее всего фантом банального психопата. Однако самое выразительное «сбрасывание» пафоса совершается в проведении темы секса. Кинолиризм постельных сцен в принципе маловыносим. Но когда Спайк Ли снимает постельную сцену, кажется (или на самом деле), что руки его оператора, держащие камеру, просто опускаются. И камера застывает, как взгляд подглядывающего страдальца. Ну вот оно — смотри.

Секс продемонстрирован как банальнейшая, общедоступная форма жизненной реализации. Черт знает что, возбуждающее лишь в силу встроенного инстинкта размножения. Только в виде исключения он оказывается формой выражения любви. Но как правило — универсальным резервуаром, безразлично принимающим все на свете: рудиментарный комплекс (мужской) чести, комплекс (женской) потребности быть нужной(ым), все главные надежды жизни, ужас рядового бессознательного брака, истерию сущностного душевного недостатка, бесчисленные фантомы смысла жизни, всеобщечеловеческий инстинкт к консьюмеризму — схватить и успеть. В эротику закачано столько бесхозной энергии, что она просто не может не быть чрезмерной, не может не превышать порог чувствования и разумения...

...Свобода от стиля. Подавляющее число кинохитов последних лет построено на стилевом форсаже, взвинчивании формы, конденсации фактуры. Так создается модный кинематографический язык, тянущий за собой шлейф подражаний. Создатели такого языка попадают в собственную ловушку: к их личности прирастает маска стиля. Примеры противоположной стратегии встречаются реже. К ним, скажем, относится замечательная лента Пола Т.Андерсона «Ночи в стиле буги» (сюжет которой, кстати сказать, начинается с того же 77-года). Так же, как и последний скромно-смелый тарантиновский фильм «Джеки Браун», скорее признанный неудачным и тем самым лишний раз доказывающий, как трудно культовому режиссеру держать рамку независимости. Обсуждаемая многими лента Спайка Ли кажется принадлежащей к тому же достойному ряду. Достойному уже потому, что естественность и простая человечность интонации, присущая такой повествовательной манере, дается труднее всего. Профессионализм здесь выглядит естественным до банальности. Форма избегает самоподчеркивания и ускользает от стереотипного восприятия. А режиссер остается свободным.

•

ИННА ТКАЧЕНКО

Мания мумии

Студия «Юниверсл» выпустила в прокат продолжение фильма Стивена Соммерса «Мумия» (1999) под названием «Мумия-2». Это настоящая сенсация в кинопроизводстве. Никогда сиквел не выходил на экраны так быстро. Хозяева «Юниверсл» свои ставки сделали молниеносно — на кону самый внятный символ главного человеческого страха — страха смерти. В XX веке благодаря кинематографу у него было много имен. «Мумия» — одно из последних.

1290 год до н.э. Фивы. Египтом правит фараон Сети I. Он не знает о том, что верховный жрец Имхотеп, хранитель Города Мертвых, сгорает от страсти к красавице Анк-Су-Намун, наложнице Сети, и она отвечает жрецу такой же пылкой любовью. И вот фараон узнает об измене. Но в этот же миг погибает от рук возлюбленной и Имхотепа. Анк-Су-Намун бесстрашно пронзает себя кинжалом над телом убитого фараона. Она слышит, как Имхотеп клянется вернуть ее душу из Царства Мертвых. Она знает, что Имхотеп сумеет ее воскресить...

Проходит несколько дней. Хамунаптра, Город Мертвых. Имхотеп со своими жрецами воскрешает Анк-Су-Намун. Ему остается лишь завершить ритуал. Но стража убитого Сети, выследив Имхотепа, хватает его над оживающим телом. Жрец проклят, он становится жертвой обряда Хум-Дай. Его мумифицируют заживо, вырывают глаза и язык, имя предают забвению. Ключ от гробницы должен пропасть навсегда. Тот, кто вызовет к жизни мумию приговоренного к Хум-Дай, приведет в движение десять проклятий Египта...

В 391 году н.э. потрясенная Александрия наблюдала за тем, как пламя пожара съедало наследие египетской цивилизации — Серапионову библиотеку. Люди, получив благословение патриарха Александрии Кирилла, выжигали язычество из своих душ. Четыре миллиона книг, хранившие память о трех тысячах лет восхождения к совершенству, исчезли в огне навсегда. И через несколько десятилетий — к середине V века н.э. — на Земле не осталось никого, кто мог бы говорить или читать на языке фараонов. Египет умолк, окаменев.

Началом возрождения Древнего Еги-

«Мумия» ***(The Mummy)***

Авторы сценария **Нина Уилкокс Патнем, Ричард Шейер, Джон Л. Бальдерсторн, Стивен Соммерс, Ллойд Фонвиль, Кевин Жарр**

Режиссер **Стивен Соммерс**

Оператор **Эдриан Бидл**

Художник **Аллан Кэмерон**

Композитор **Джерри Голдсмит**

В ролях: **Брендан Фрейзер, Рейчел Вайс, Джон Ханна, Арнольд Вослу, Кевин Дж. О'Коннор, Одед Фер**

Universal

США

1999

пта стал XIX век. Историк Жан Франсуа Шампольон нашел ключ к тайне криптограмм. Венцом всеобщего помешательства на Египте, конечно же, стало открытие гробниц. Как бы ни было любезно человечеству золото, найденное в захоронениях фараонов, ничего более грандиозного и ничего более бесспорного, чем *мумия*, мы в Египте уже никогда не отыщем.

1926 год. Каирский музей. Англичане Иви и ее брат Джонатан рассматривают странную шкатулку, которую Джонатан где-то украл. Внезапно шкатулка открывается. «О! На этот раз тебе повезло!» — говорит Иви, извлекая на свет древний папирус. Это карта, указывающая путь в Хамунаптру, путь за золотом, в Город Мертвых. Счастливая Иви спешит с уникальной находкой к владельцу музея. Хранитель как бы случайно подносит папирус к свече. Пламя съедает дорогу. Иви твердо решает отправиться в путь. Но карты нет, необходим проводник.

Итак, приключения «Мумии» начинаются. С поисков золота...

Мумия — это безупречное доказательство вечной веры людей в превосходство духа над плотью. И одновременно — единственное рукотворное изображение смерти. Останавливая распад плоти с помощью солей и бальзамов, египтяне формулировали конец жизни как разделение бессмертной души и бренного тела. Скрытая навеки от взглядов и прикосновений, мумия находилась в ожидании возвращения духа. Но через тысячи лет, извлеченная из усыпальницы, она стала пронумерованным музеями предметом. Глядя теперь на эту абсолютную неподвижность, кто из нас не подумает о том, что именно в эту секунду он преступает границы дозволенного человеку любопытства? Мумия свидетельствует: «Да, физическая смерть существует, поэтому я здесь, перед вами, недвижима и бескровна. Но, глядя на эту иссохшую плоть, кто из вас не видит меня живой и полной сил? Разве посмеете вы причинить этому телу вред, не побоявшись наказания? А те, кто не боялся, разве не платили за свою жестокость? Кто им отомстил, кто вам может отомстить? Только моя душа, которая и сейчас трудится, пытаясь помочь этому телу». Люди, узнав о древнем ритуале мумификации, не могли не услышать сквозь тысячелетия этот предупредительный шепот тонких миров. И человек сформулировал свое отношение к мумии — страх. Тем же, кто не боялся извлекать из страхов все необходимое для себя, оставалось сделать из мумии еще один, весьма прибыльный, культ.

...1923 год. Хамунаптра. Британские войска занимают Город Мертвых. Но египтяне выбивают их оттуда, не жалея ни людей, ни конницы. Англичане бросаются врассыпную, кто куда. Самый бравый из них — Рик О'Коннелл, красавец мужчина, сорвиголова — бежит, перелетая через гробницы. Секунда, и он будет убит. Но что это? Из-под камней доносится вой, пески «встают на дыбы». Враг исчез. О'Коннелл спасен, он, ковыляя, уходит в пустыню. И не слышит, как некто в черной чалме говорит ему в спину: «Монстр не выдал себя»...

Великий и неукротимый в своей властности аттракцион — кинематограф — нащупал путь к тайнам гробниц, едва успев появиться на свет. По сути, он сам близкий родственник мумий Египта: годами лежит без движения в железных коробках (гробах) и оживает в лучах яркого света.

Отголоски египтомании пригодились многим первопроходцам кинематографа, но «Глаза мумии Ма» Любича в 1918 году придали теме товарный вид. В истории влюбленной египтянки, покинувшей зловещую секту ради немецкого художника, не было бы ничего интересного. Если бы не одно «но»: Любич рассказывает историю женщины, которая работает «глазами» мумии — открывает и закрывает их перед толпами богатых белых туристов, думающих, что перед ними оживает тысячелетний мертвец. В этой картине было сформулировано главное: новый, арабский Египет выставляет свои древности на продажу и уважения не достоин. Но что же делали в это время Европа и Америка? Совсем не то, что художник Любича, спасающий девушку (Пола Негри). Они начали скупать «тайны», приспосабливая их к собственным рынкам. Как предприимчивые антиквары.

И к этой торговле их подготовил изысканный XIX век. К тому времени повсюду уже обычным становилось гадание на таро, знали Папюса, Эттейлу и Элифаса Леви. Брэм Стокер вслед за «Дракулой» издал «Сокровище Семи Звезд» — роман о мумии-убийце. Поэт и колдун Алистер Кроули со своими «блудницами в пурпуре» отметился оргиями у подножия пирамид, чем навлек на себя ненависть христианского мира. Каждый из тех, кто с открытой душой или с темными помыслами отправлялся в Египет, видел, слышал, переживал, понимал там «нечто». «Нечто» вступало в борьбу с общепринятым, ясным, удобным. Правда под-

час оказывалась невозможнее вымысла. Загадочная смерть археологов, одного за другим, в лабиринтах пирамид, фатальность, преследовавшая семьи египтологов, породили суеверный страх перед Египтом. Но впереди страха бежало никогда не оставлявшее людей любопытство. И в наследство веку XX достался поразительный образ Египта — образ бездонной опасности, великой и манящей.

...Иви и Джонатан находят в Каире легионера О'Коннелла, по слухам, бывавшего в Хамунаптре. Но боец готовится к отправке на виселицу в местной тюрьме: его невзлюбил сам начальник. «Он знает путь в Хамунаптру!» — кричит, отчаявшись, Иви. Жадный тюремщик вынимает бунтаря из петли. Через несколько дней все четверо отплывают за золотом Сети. Навстречу костям Имхотепа...

Тысячу раз прав был Эрнст Любич, открыв Египет в кино и подарив экрану «Глаза мумии Ма»: пугая, он все-таки развлекал, не потрясая основ и не оскверняя храмов. Примерно так же поступали и менее талантливые его современники Эл Кристи, Ли Беггс и А.Е. Колби, выпустившие на экраны несколько комедий-короткометражек о суеверных страхах своих современников перед самим словом «мумия». Совсем в ином ряду стоит почтенная «Клеопатра» Сесиля Де Милля — роскошная пафосная постановка с Клодетт Кольбер, сделанная уже после прихода звука в кино. Истории, рассказанные этими художниками, деликатны, как и многие другие, появившиеся позже, включая и «Клеопатру» Манкевича, и «Фараона» Кавалеровича. Но возбужденное тайной пространство требовало и других образов Египта. В 1932 году выдающийся оператор Карл Фрейнд, снявший «Дракулу» Броунинга, «Метрополис» Ланга и «Последний смех» Мурнау, решается на режиссерский дебют. Его фильм с Борисом Карлоффом в главной роли называется «Мумия». В бесконечной череде самых грубых исторических подмен, на которые пускалось искусство кино за сто лет своего существования, «Мумия» Фрейнда не является ни первой, ни последней.

Фрейнд и три его сценариста впервые дали кинематографической мумии реальное имя величайшего человека, жившего в Древнем Египте. Это имя — Имхотеп. На экране жрец обратился в прах, затем обрел новую плоть и с экрана вновь был отправлен в небытие. Его удел — вечное страдание за убийство, совершенное во имя страсти, скитание во времени. Его желание — соединиться с потерянной возлюбленной. Не правда ли, знакомый сюжет? Снова монстр, одержимый любовью, Дракула по-египетски. Фильм Фрейнда был забыт очень скоро, он мог бы так и стоять мертвым грузом на полках синематек. Если бы не год 1999-й, приближение которого Голливуд стал отмечать вбросом апокалиптических сюжетов и разнообразными их вариациями. Красноречивее всех выступил «XX век — Фокс». Подытожив сто лет кино и уходящий век «Титаником», студия выстрелила «Звездными войнами» Джорджа Лукаса. А общий тон в кино продолжал задавать демонический сериал «Фокса» «Тысячелетие» от Криса Картера, создателя «Секретных материалов». Студии помельче бросились в ту же сторону, пытаясь подобрать самые верные отмычки к шифрам о конце света. «Юниверсл» отличилась римейком той самой, забытой «Мумии». Правда, в предвкушении гиганта Лукаса, которого ждали все, над «Мумией» заранее посмеивались.

Напрасно. «Мумия» сделала для кино то, чего никогда не сделает ни технический гений Лукаса, ни его бюджет. Фильм произвел последнего монстра столетия — мумию с именем Имхотеп. С тем самым именем, которое посмел дать зловещей фантазии Фрейнд. Но что значит «посмел», и кто он такой, Имхотеп?

Тексты того, чье имя Имхотеп — «идущий с миром», — погибли в пожарах Александрии. Остались свидетельства из греческих источников VI века до н.э. (Солон). Историю Имхотепа рассказали картины и письмена египетских стел, называющие его сыном Птаха — бога, снабдившего Ра всеми элементами для составления мира и охранявшего подступы к Городу Мертвых. Этим человеком восхищался Платон, знавший, что именно Имхотеп с его великой религиозной реформой сумел примирить Фивы и Мемфис, поклонявшиеся разным богам. Имхотеп ввел в Древнем Египте культ одного создателя Вселенной, дав ему двойное имя Амон-Ра. Современные теософы, врачи и архитекторы, знакомые с древними источниками, называют Имхотепа первым человеком на земле, который представлял собой совершенного гения, идеал гармонизированной личности. Для экуменистов он — ни много ни мало — «египетский Моисей».

В конце XX века кинематограф предпочел не заметить ни одного из этих свидетельств. Уподобившись величайшему римскому пересмешнику Ювеналу, он предложил публике осмотреть экзотический зоосад: «Что за чудовища явились предметом почитания в этой сумасшедшей стране? Одна часть тела покло-

няется крокодилу. Другая дрожит в суеверном страхе перед ибисом, охотящимся за гадом. Где еще вы встретите горящий золотом портрет длиннохвостой макаки?» «Мумия» режиссера Стивена Соммерса вышла такой же смешной и такой же хлесткой, как это Ювеналово хулиганство. Легкость, с которой проглатывается эта махина, наполненная скачками, стрельбой, пламенем и великолепными спецэффектами, заставляет поборников исторической корректности умолкнуть. Стыдно занудствовать после того, как прохохочешь и напереживаешься почти два часа. Но именно поэтому приходит в голову мысль о том, что назвавший монстра Имхотепом, сам не заметил, как частью тела поклонился крокодилу.

Американцы. Самовлюбленные, практичные. Они вошли в Хамунаптру, спутав все планы хорошенькой Иви. И этим холодным мужланам повезло намного больше, чем ей. Иви с друзьями находит истлевший скелет и горстку жуков-скарабеев. Конкуренты — ту самую «Книгу Мертвых». Стянуть ее ненадолго для девушки не проблема. При свете костра она начинает читать, и вдруг мертвец зашагал, ожил Имхотеп. На страну пирамид налетит саранча, встанут стеною пески, реки наполнятся кровью. И во всем виновата отважная девушка Иви? Что она сделала? Просто произнесла несколько слов, которых раньше не знала...

Если бы не имя жреца, «Мумия» Соммерса ничем не была бы обязана «Мумии» Фрейнда. Разве что завязкой сюжета. Новая «Мумия» использует только «скелет» фильма-оригинала, его ключевые слова. Это массивное шоу конца XX века — технология в гостях у приключения. Хотелось бы думать, что имя, прозвучавшее чрезвычайно не к месту и совсем не по делу, найдет другие способы для собственной реабилитации. Слишком сильна история того, кто на самом деле был Имхотепом. Соммерс сделал то же, что Иви, — случайно сказал незнакомое слово. Вот только неясно, какая теперь поднимется буря. Но это уже совсем не наша забота. Важно другое — в кино появился новый злодей. А Хичкок говорил: «Чем больше удался злодей, тем удачнее фильм». И вот на экране — «Мумия-2».

Так чем же удался злодей Имхотеп? Красотой артиста Арнольда Вослу? Вроде бы нет, есть артисты и получше, и красавцы потоньше. Разинутой пастью, сочиненной в компьютере Industrial Light & Magic? Звериным ревом из заготовок мастеров звукоцеха? Все эти прелести видели-слышали не раз и не два. Дело в другом. Соммерс призвал в сообщники юмор. Дав изысканно зловещую экспозицию, историю Имхотепа в Каире 20-х годов нашего столетия он превратил в комедию ужасов. Причем комедия в «Мумии» бежит впереди античных кошмаров. Для того чтобы дать зрителю правильную установку, Соммерс вводит для характеристики Имхотепа два показательных эпизода.

Эпизод первый. Оживший безглазый скелет крадется по закоулкам подземелья, отчаянно пугая зрителя и убегающих от его тени героев. Мумия нападает на американского археолога, становится говорящей и зрячей (детали бесчеловечного акта нам не демонстрируют). Но злодей с ходу делает самый неправильный выбор: забирает глаза у того, кто носит сильные очки. И затем, подобравшись к трепещущей Иви, заявляет: «Иди ко мне, Анк-Су-Намун!» Все. Это уже смешно. Остальное, кровавое — в правилах той игры, на которую пошел зритель, привлеченный страшным названием «Мумия».

Эпизод второй. Злодей с «недостроенным» ртом целует уснувшую Иви. Вспомнить одно лобзание Дракулы, и предвкушений знакомых кошмаров достаточно всем. Зритель понимает, что скоро от девушки Иви останутся рожки да ножки. В комнату врывается О'Коннелл — не с пистолетом (уже стреляли, не помогает), с кошкой. Обычное «мяу», и новый виток приключений: Иви жива, Имхотеп улетел, но скоро вернется.

Здоровый подход авторов «Мумии» к нездоровому людскому желанию пугаться больше, чаще и сильнее вызывает уважение. Похоже, кино с их помощью наконец-то бросило вызов инфернальным гостям. Новый монстр уязвим, новый монстр в меру смешон. А это значит, что у него есть шанс не только выжить, но и до известной степени развиться в нечто себе противоположное. На самом деле, для создателей «Мумии-2» это единственный верный шанс предложить истории кино нетривиальное решение — время сегодня требует сценарий, а не новые технологии. Ведь на ослепительно бездарном примере драматургии «Скрытой угрозы» многие поняли, что кино без героя и без сюжетных ловушек уже не работает. Собственно, проиграв аттракционам Лукаса, Соммерс и «Юниверсл» оказались изобретательнее и дальновиднее его в выборе темы, героя и жанра. Для Голливуда — это альфа и омега успеха. Победит тот, кто отыщет сюжет.

Бывает, что большая удача приходит к режиссеру средних возможностей, но

обладающему сильной интуицией. Тогда его фильм на время становится объектом повышенного интереса как публики, так и производителей. «Мумия» — именно такой случай. Прежние фильмы Соммерса («Приключения Гекльберри Финна» и «Книга джунглей») говорили о том, что он в состоянии организовать работу большой группы и освоить солидный бюджет. Продюсеры «Мумии» сдали ему обычные карты из той же, освоенной режиссером колоды. И — ни одного козырного туза. В переводе на кинематографический язык — ни одной звезды. Расставив выбранных актеров по местам, Соммерс догадался призвать на помощь всю классику ужасов и приключений. Его главной звездой и главным героем «Мумии» стал кинематограф собственной персоной. Тихонечко, очень тактично Соммерс прошелся по знаковым кадрам, персонажам и сценам «Лоуренса Аравийского», «Индианы Джонса», «Золота Маккенны», «Английского пациента», «Дракулы», «Титаника». Не понять это как намек на то, что все кино мира десятилетиями работало на появление «Мумии», значит, обидеть Стивена Соммерса. Он, конечно, не первый в ряду тех, кто забавляется от души, играя в кинематографические угадайки. Но один из немногих, кому это удалось сделать изящно, ни разу не поставив цитату на службу сюжету. Сноски обрамляют изображение, придавая ему легкий шарм.

Например, что делает в «Мумии» «Титаник»? Многие не поверят, но «Титаник» у Соммерса сначала плывет (короткий план и прямая цитата: ночь, река, пароход). А потом тонет. Только теперь в роли корабля Джеймса Кэмерона выступает самолет Энтони Мингеллы, несущий над песками «Английского пациента» героев «Мумии». Развалившись ровно на две части, он торжественно погружается хвостом вниз в зыбучую желтизну пустыни. Лоуренс Аравийский — это живчик по имени Бени, бывший боец отряда О'Коннелла, жадина и хамелеон. Тот, кто привел американцев в Город Мертвых. Бени носит на шее амулеты всех культов и символы всех вер. Надо — еврей, надо — католик, случится иное — буддист. Говорит на всех языках, переодевается в любые одежды. Совершенно карикатурный герой, в меру смешной, в меру противный. С одной стороны, комический поклон «оскароносному» колоссу. С другой — сведение исторических счетов со шпионом.

«Смерть — это только начало», — говорит Иви. Так считали в Древнем Египте. Но до сих пор смерть остается для человечества обозначением конца. И древняя надпись на крышках гробниц безотчетно пугает. Потому что под крышками люди находят бинтами укрытую смерть: круг замыкается в рамках привычных мирских пониманий. Ведь если «это» — начало, то как же в Египте трактуют конец? Оккультисты и маги XX века внесли свою лепту в «разборки» с землей фараонов.

Например, так. Нефертити и Аменхотеп (Эхнатон) привиделись той, что предсказала Джону Кеннеди верную смерть в 1963 году: Джоан Диксон однажды сказала (и эти слова взбудоражили западный мир), что враг христианства родится от дальних потомков великой четы. Она вроде бы видела, как Нефертити и супруг ее Аменхотеп держат ребенка, обернутого грязным тряпьем. Ребенок — антихрист. Его корни — в Египте. Время прихода — конец XX века. Вот и все. Этот миф был выпущен Диксон на следующий день после затмения Солнца и парада планет 4 февраля 1962 года. Она рассказала еще и о том, что враг человечества будет действовать в 1999-м через глобальную электронную сеть. Как минимум ею предсказан был Интернет. Но сначала был опорочен далекий Египет.

Пророчества Диксон и многих других выводят из фразы «Смерть — это только начало» обещание конца света, надвигающегося из Египта. Запад знает об этом из газет и ток-шоу. Голливуд не сочиняет подобных историй, он подводит под ними черту. Образ рождается спросом, а тайны всегда являлись товаром не только в кино. Поэтому «Мумию» стоит считать результатом носившихся в воздухе старых, запрошенных ныне идей. Время сделало их конъюнктурой. Соммерс сумел подытожить, не впадая в вульгарный экстаз. И не случайно Запад теперь стоит на пороге новой волны увлечений — мании мумий. В залах суперсистемы гигантских экранов IMAX идет документальный блокбастер «Тайны Египта» от National Geographic. Бестселлерами становятся книги современного мистика Мустафы Гаддалы, одна из них — «Космогония Древнего Египта». Новое слово в европейском дизайне — иероглифоподобные шрифты и бумага, тисненная под папирус. «Мумия-2» оживает в подходящем климате.

П О С Л Е С Л О В И Е

ЮРИЙ КЛЕПИКОВ

Опровержение опыта

Эти заметки — не рецензия на фильм Германа, а непритязательный отклик, смонтированный из противоречивых впечатлений после единственного просмотра, со следами беспорядочных размышлений, занесенных в записную книжку.

20 октября. Наконец-то — «Хрусталев, машину!». Тесноты, которой я ожидал, не случилось. Просмотр для узкого круга. Как давно я здесь не был — шестой зал в десятом корпусе «Ленфильма». Лестница не освещена. Коридоры пустынны. А какая жизнь здесь кипела! Появляется Светка[1].

— Я иду́ быстро, Лешка медленно. Скоро придет. Вы будете смотреть мою копию. Еще есть «ельцинская». Но ее так засмотрели, что мы ее не трогаем.

Возникает Герман.

— Говорят, фильм непонятен. Если надо, чтобы все было понятно, смотрите Михалкова. У нас простая история. Человек испугался и попробовал бежать. Чтобы слиться с народом. Я не знаю никого, кому бы это удалось. Кроме Клепикова. (*Вздрагиваю.*) Юра, здо́рово.

— Здоро́во.

Шутка про мою деревенскую жизнь. Где мне тоже не удается слиться.

— Спрашивают: а почему двойник? А то мы не знаем про двойников, не знаем, зачем их готовили. Не слышали про Черного человека. А кто приходил к Моцарту?

Герман ушел. Погас свет.

Не на дыбе ли я побывал? Ошеломлен. Почти разрушен. Похоже на заболевание. Симптом: не хочу говорить. Не смог даже поздравить Лешку и Светку. Так, промычал что-то.

Вчера после просмотра Кармалита:

— Ну? У нас получилось?

Когда пришли к Герману в его студийный закуток, он тоже:

— Скажи мне правду. Мы сделали хороший фильм?

Никогда я не видел их такими неуверенными, такими детски вопрошаю-

[1] Светлана Кармалита — соавтор сценария «Хрусталев, машину!» и жена А.Германа.

щими, нуждающимися в одобрении, в поддержке. Хорошо, что вчера не сорвался в торопливый энтузиазм.
Инфицирован «Хрусталевым». Конечно, это Лешкины расчеты с временем, его дьявольская память. Может, и пророчество. Но главное — его представление о художественных задачах, о движении творческой воли. Автора так много, что персонажей уже не вмещаешь.

«Хрусталев» как извержение вулкана. Грандиозно, мощно, незабываемо. И — только для вулканологов. Это я похвалил или поругал? Говорил же Ферми после какой-то атомной удачи: «Прежде всего это хорошая физика». Говорил же Сахаров после водородной бомбы: «Как это красиво!» Единомышленники их понимали.

Зачем ходят в кино? Посмотреть историю. Желательно свежую, еще небывалую. Большой художник попутно решает вопросы своего ремесла, искусства, изобретает что-то. Всем нравится застежка «молния». И гениально, и доступно. Есть такие фильмы. Электричество тоже гениально. Но даже не все электрики понимают, что это такое. А «Откровение Иоанна» — это доступно? Только через сердечное замирание. «Вол, исполненный очей». Это наповал.

Зонтик раскрылся. Наповал. Герман превзошел сам себя.

Ждал его обязательных ведер. Они гремели в каждом из предыдущих фильмов. Зонтик отменил ведра. Другая образная система. Фильм набит реквизитом. И все в каком-то магнитном притяжении, не случайно — наклони, не упадет. Было бы нестерпимой пошлостью услышать:

— Помните зонтик? Удивительная деталь.

Самый герметичный фильм.

Хмурый, опасный, недружелюбный. Таким бывает подросток. С ним хочешь сблизиться. А он: да пошел бы ты! И пойду. Но как раз навстречу. Пойду еще раз на эту муку, на это зрительское страдание.

В прошлых фильмах Герман работал с линейной драматургией, совершенствуясь в сторону иллюзии «правды жизни». Вероятно, «Лапшин» исчерпал возможности такого подхода. Зритель только стал привыкать к его «манере». А он уже другой. Творчество — опровержение опыта.

Лешка утверждает: со всеми его фильмами происходило одно и то же — их не понимали, находили трудными. Я что-то не помню таких проблем. Они хватали за душу своим потрясающим лиризмом. Герман вообще крупнейший кинематографический поэт.

«Хрусталев» труден, как эстетическая новость. Примерно так: я тебя всю жизнь держал за Чехова, а ты обернулся Костей Треплевым: «Люди, львы, орлы и куропатки». Треплевым, который не застрелился, а избавился от «афиша на заборе гласила» и вырос в невиданного художника.

В его фильмах всегда важны финалы. Они у Лешки больше, чем конец истории. Это всегда пластические формулы. В них какое-то предсказание. В военных фильмах оно было оптимистическим. В «Лапшине» — мрачным. В «Хрусталеве» — чудовищным. Вспомнился Мандельштам: «Русский человек любит изваляться в толпе».

Тут история самая простая, самая короткая из Лешкиных сюжетов. А фильм самый длинный. Почему? Наконец-то освободилось место для времени. Последние фильмы Параджанова вообще игнорировали историю. Это были свето-звуковые фантазии. Живи он сто лет, додумался бы до экранизации какого-нибудь афоризма. Или девиза. Например: «Не верь. Не бойся. Не проси». И был бы фильм на два часа. Но где следовало бы его посмотреть? Может быть, уже в Третьяковке? Ведь многие фильмы уже можно «показывать» по радио. Заостряю, сам не знаю почему.

В свое время, давно уже, читал сценарий Германа и Кармалиты. Замечательный. Что оцениваешь в сценарии? Все-таки качество литературы. А где она в

фильме? Осталась горсть благородного пепла. Хороший сценарий — это сухие дрова. Старенькая мысль. Как часто приходилось слышать: сырой сценарий. Проклятый «Хрусталев»! Вторую неделю не выходит из головы. Как кричал Ромм: «Где грубые доски сюжета?» Отвечу немедленно, уложусь в три минуты. Но это будет не та картина, которую мы видели. Какой-то квантовый фильм. Его рассказываешь, как частицу. А он еще и волна.

Фильм трудно усваивается. Это мои проблемы? Или авторская «вина»? Пусть будут мои. Первая трудность — отсутствие героя, провоцирующего на идентификацию. Вторая — речевые потоки, накладываясь друг на друга, раздражают неуместным вопросом: это я недослышал? Или он невнятно сказал? Третья — мотивировки упрятаны в пластические образы, а не выставлены наружу для опознавания. Четвертая — мощь свето-звуковых эффектов так чрезмерна, так не предусматривает передышки (хочется подъехать на лифте), что превосходит возможности рядовой психики. Выходит, отменен весь инструментарий, давно разработанный для механизма сопереживания? Кто главный герой этого зрелища? Ответ: Герман. Вот кто потрясает. Все остальное народонаселение фильма — толпа.

Собираю в кучу вроде бы свои претензии, а в итоге пытаюсь сформулировать суть Лешкиной поэтики. Иначе откуда ощущение целостности всего громадного здания фильма? Если бы у меня были студенты, я призвал бы их внимательно изучить фонограмму «Хрусталева». Здесь, кажется, мы встречаемся с намеренным уничтожением признаков повествовательности, всех этих «литературных удобств». Жуткая полостная операция! Это уже спецкурс «диалог в кино»? Мне самому надо учиться. Поздно спохватился.

Еще о диалоге. Он не управляет действием, ничего не объясняет, не характеризует, не приготавливает. Этому фильму — так надо! Что-то глубоко правдивое в этом. Так реализуется воспаленная память. Я усвоил всего несколько вербальных узлов. «Это мой отец», «Господи, помоги мне!», «Больше я его не видел», «Князем будешь», «Хрусталев, машину!», «Либерти, бля!» Подозреваю, не случайно. Кажется, надо будет спросить, Герман специально работает с фонограммой, выделяя в ней крупные, средние и общие планы? Изощренность на грани фола.

Провалился в Канне? Нормально. Есть фильмы, для которых еще не придумали фестиваль.

Поразительный эпизод, когда пацаны задирают огромного генерала. Потом сдают органам. Социальная разгерметизация мгновенно завершается гражданской гибелью. Вышел в космос без скафандра. Тут выразительность именно в скорости. Чудовищная сцена физического насилия завершает метафору.

Зонтик раскрылся. Нет — закричал.

Генерал бежит прочь. Не вижу другого варианта. На работу, что ли, выходить? «Здравствуйте, товарищи!» Каждый вспомнит двух самых известных беглецов России. Их мотивировки каким-то образом включали в духовный контекст фильма. Масштаб сопоставления не кажется натяжкой. «Как вас записать, граф?» «Запишите: пассажир поезда № 12».

Куда же несемся мы все? Гоголь не знает. Герман не знает.

Надо посмотреть еще раз. Внутренне сопротивляюсь. Хочу остаться со своими противоречиями. Что это значит?

Лешке уже приходилось девальвировать многие ценности советского экрана. Скольких «классиков», особенно на военную тему, он превратил в ноль. Подозреваю, после «Хрусталева» невозможно работать в кино, будто ничего не произошло. Везувий взорвался. Опять я с этим дурацким вулканом. Мы погибли. Как жители Геркуланума. Конечно, можно притвориться незадетым. Что? Какой Везувий? Не слышал.

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

Физический фильм

«Хрусталев, машину!» вызвал у меня желание ввести в киноведение совершенно ненаучный, более чем субъективный, термин «физический фильм», то есть фильм, оказывающий на зрителя прямое физиологическое воздействие. После первого просмотра я бродил по улицам Парижа, не в силах остановиться, не в силах произнести слово, не в силах заказать стакан пива. В моей практике два таких фильма-болезни, фильма-кошмара, которые становятся событием твоей жизни, частью твоего тела: «Людвиг» Висконти и «Хрусталев, машину!» Германа. Казалось бы, что общего? Баварские замки и московские коммуналки, вызывающий цвет и вызывающее бесцветие. Хотя оба фильма — о закате империй, рассеивающихся, как сон. Слово «сон» — ключевое в понимании «Хрусталева».

«Хрусталев» — не исторический фильм, фильм не об агонии режима, не о «деле врачей». И даже не о генерале, предчувствующем недоброе в самом морозном московском воздухе и глушащем тревогу лошадиными дозами чая с коньяком. Тогда о чем? Генерал словно слышит приближающиеся издали шаги Командора, которого всякий волен назвать по-своему — судьбой ли, советской ли властью. Блоковский Командор слышит их в состоянии бодрствования в царстве всеобщего сна. Но бывает ли такой сон: тебе кажется, что ты единственный, кто еще не спит? «Сладко ль спать в могиле?.. Сладко ль видеть неземные сны?» Густонаселенные генеральские апартаменты и коммуналки, коридоры госпиталя — не только и не столько «реалистические» места действия, сколько интерьеры наших снов с лестницами в никуда. И наглый двойник, вытесняющий генерала из жизни, не столько подосланный гэбухой провокатор, сколько двойник из

снов немецких романтиков и Достоевского, двойник, с которым мы опять-таки имеем возможность встретиться только во сне. Объяснение, данное явлению двойника во французских титрах, не выдерживает никакой критики. Да, ходили слухи об использовании НКВД двойников, но речь шла о двойниках, которых якобы выводили на люди на открытых процессах.

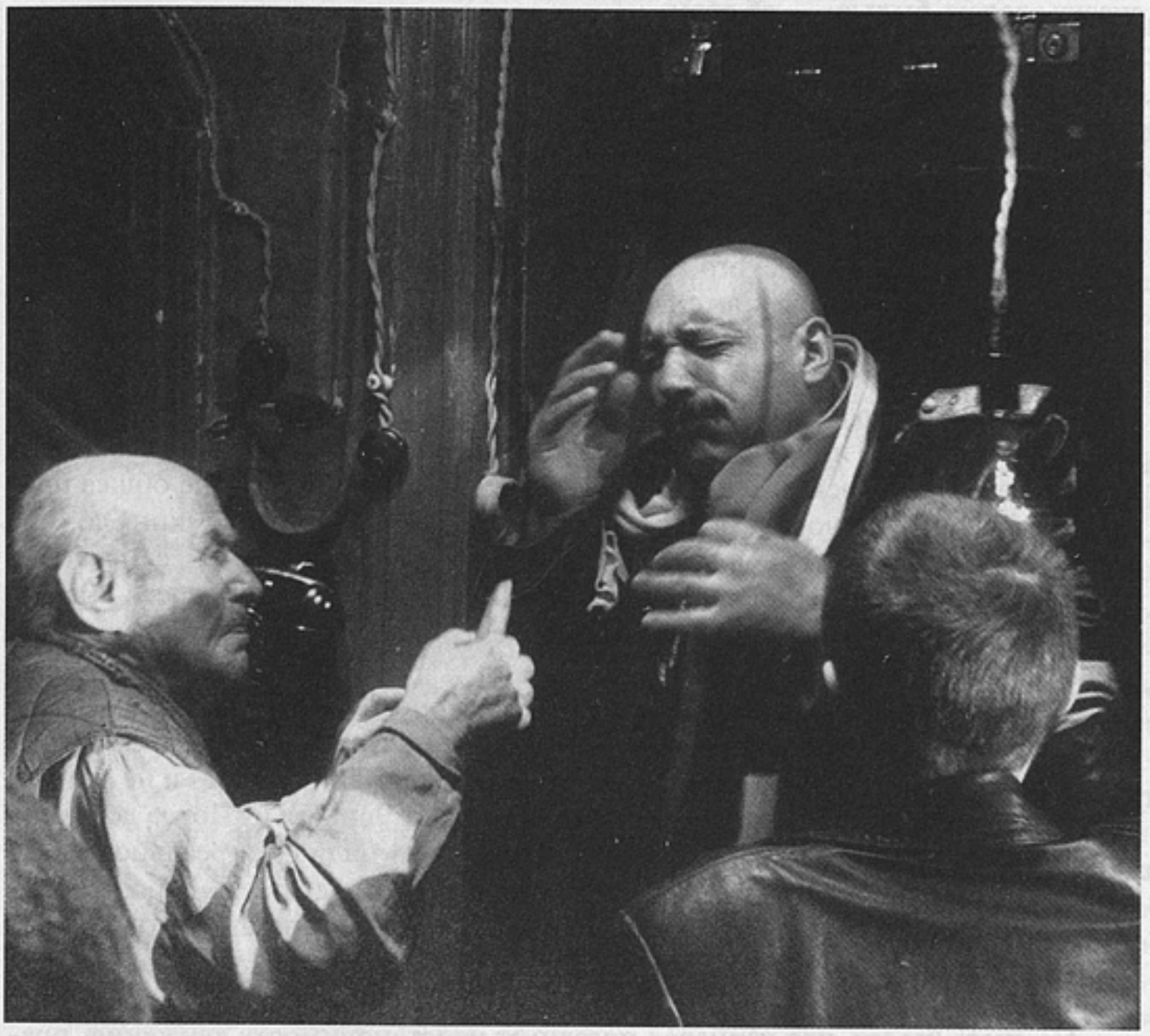
Взлеты и падения генерала не столько каприз мечущейся в истерике диктатуры, сколько свойственное именно сну отсутствие всякой логики, всякой привычной причинно-следственной связи. Величие и ничтожество сменяют друг друга так же нелогично, как сменяют друг друга Москва и заснеженный городок, где арестуют беглого Кленского. И узнавание Сталина произойдет, как во сне, когда внешне персонаж никак не похож на знакомого тебе человека, но вопреки этой очевидности ты знаешь — это он. Может быть, с генералом ничего и не произошло. Может быть, он просто доглушил свою тревогу до белой горячки, и все последующее хождение по мукам привиделось ему в бреду. А может быть, он уснул и видит сон. Тут возникает странная параллель с другим киношедевром конца века — фильмом Серджо Леоне «Однажды в Америке». Сам Леоне намекал (дескать, опиум — наркотик, под которым снится-проживается будущее), что вся современная часть фильма — всего лишь опийные грезы Нудля, а на самом деле его жизнь оборвалась в том же 1933 году: гангстеры настигли его в китайском притоне. Фильм Леоне заканчивался счастливой улыбкой Роберта Де Ниро. В финале «Хрусталева» почти так же улыбается «ушедший в народ» Цурило.

Империя — сон. Но и кинематограф — сон. В «Хрусталеве» форма адекватна содержанию. «Эффект Германа» в том, что он апеллирует непосредственно к онтологическим свойствам кинематографа, к его врожденному дуализму, раскачиванию маятника между реализмом и ирреализмом. Для Андре Базена кино было физической реальностью. Во всяком случае, физическая реальность обязательно питает кино. Но одновременно кино — и самое предрасположенное к сюрреалистическому письму искусство, поскольку оно единственное не нуждается в имитации реальности для последующего ее вывода на сюрреальный уровень. И в «Хрусталеве» на наших глазах происходит алхимический процесс перерождения физики в метафизику, реальности — в сюрреальность. Предельный натурализм придает происходящему характер видения. Герман достигает этого не традиционно поэтическими средствами, а, напротив, сгущением, нагнетанием, концентрацией быта. Возможно, кинематограф Германа — тот редкостный случай, когда даже «запрещенные приемы» в работе с актерами (судя по интервью, съемки стали для них жестоким физическим испытанием) оправданы.

«Хрусталевым» Герман закрыл сталинскую тему, которую сам же и заявил первым и громко в «Иване Лапшине». В ее, темы, трактовке, как правило, выбирается один из двух путей. Или трагедия подается в наиболее реалистической, наиболее документальной манере, как в «Мифе о Леониде» или «Повести непогашеной луны». Или акцент делается на гротескной, сюрреальной и сюрчеловеческой стороне империи, как в «Прорве» или «Концерте для крысы». Герман прошел этими двумя путями одновременно и до самого конца мыслимого на данный момент кинематографического времени. Кажется, что быт уже не может быть гуще, а абсурд головокружительнее, чем в «Хрусталеве». Опровергнуть это, боюсь, сможет только сам Герман, поскольку он все лучше и лучше разбирается в топографии черно-белого сна, который снится ему на протяжении тридцати лет.

ЕВГЕНИЙ МАРГОЛИТ

Формула ухода



«Хрусталев, машину!» — это жирная черта под восьмидесятилетним периодом развития нашего кино. Более того, фильм Алексея Германа и есть советское кино во всей его полноте, спрессованное до двух с половиной часов экранного времени. Так что если бы, не дай Бог, исчезло все, снятое за восемь десятилетий, осталась бы возможность составить представление о масштабе и мощи этого феномена, его структуре и исторической судьбе.

Быть может, одна из основных сущностных черт советского кино состоит в том, что если оно и не было детским в целом, то уж точно не достигало подлинно взрослого, зрелого взгляда на мир. Его гениальные прозрения были, как правило, чисто интуитивны, возникая внутри жестких, по-детски элементарных сюжетных схем. Замкнутый интерьер с окном в центре, неудержимо притягивающим камеру, с окном, за которым разворачиваются необозримые пространства, — это не только излюбленный мотив нашего кино от «Третьей Мещанской» до «Зеркала», но и в некотором роде его метафора. Это кино порождено сознанием, сдерживаемым на одном из этапов своего вызревания. Стремление вырваться в беспредельно разомкнутое пространство равно отчаянному страху оказаться в нем по-настоящему. На помощь приходят фантазия, игра, сказка. За окном мечтаемая свобода — «чисто поле».

Это подростковое, «пионерское», сознание делает советское кино одновременно великим и катастрофичным. И начинается оно не с поразивших воображение всего мира монтажных революционных эпопей — они появятся чуть позже, но с короткометражных клоунад, выстроенных по логике карнавальной иг-

ры. Не со «Стачки» и «Потемкина», но с «Дневника Глумова»; не со «Звенигоры» и «Арсенала», но с «Васи-реформатора» и «Ягодки любви»; не с «С.В.Д.» и «Нового Вавилона», но с «Похождений Октябрины» и «Мишек против Юденича», где клоуны и дети ставят мир с ног на голову в безоглядной, ничем не ограниченной игре. И это вот сознание соблазняют перспективой переноса законов игры на самую что ни на есть конкретную историческую реальность. По законам этой игры будет строиться отныне прекрасный новый мир. Пока же по законам игры начинают строиться революционные эпопеи. «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью» — об этом.

Прошлое — это мир запретов, категорических и несправедливых. Прошлое — это мир, где торжествует «нельзя». Одним нельзя — другим можно. «Нельзя» рабочим и крестьянам, «можно» — буржуям. Если считать, что подавляющее большинство творцов невиданного нового искусства к началу революции только-только вышли из школьного возраста (или еще не вышли, как будущие фэксы, скажем), то классовый гнет явно воспринимался в формах гнета родительского и гимназического (почитайте дневники Козинцева или автобиографические заметки Эйзенштейна).

Поэтому прежде всего советское кино создало невыразимо сильный образ мира тотального угнетения и насилия — мира, который нужно отринуть, покинуть, «отряхнуть его прах с наших ног». Излюбленный финал лучших советских фильмов — выход в иное пространство: от рвущегося сквозь чуть разжавшееся кольцо кораблей царской эскадры (куда? в открытое море? в наше общее прекрасное будущее, становящееся настоящим?) «Броненосца «Потемкин» до «чистого поля», в котором, пройдя все круги города-ада, растворяется, сливается с пространством так, что горло перехватывает всякий раз, герой «Юности Максима» или «Детства Горького» (заметьте эти непременные «юность», «детство» в названиях).

Что ожидает их там, в «чистом поле»? Ну, конечно же, сказочный «город-сад», который они непременно выстроят, «город на Каме, где, не знаем сами», или «город-на-каме-где-не-знаем-сами» — как заклинание. Не раз и не два они будут повторять это заклинание про «город-сад», от Чапаева и Щорса до Ивана Лапшина. Это самая надежная и крепкая защита от наличной реальности. Не ею, конечно же, не ею, но будущим живут они и во имя будущего. «Город-сад» — город вечного праздника-карнавала, уже выстроенный в детских играх или в мечтаниях на привале между кровопролитными боями «за светлое царство социализма»...

Ах, знать бы им, что карнавал празднует неостановимость движения, преходящесть во времени и потому, воплощенный в конкретных материальных формах, превращается в свою катастрофическую противоположность, что карнавальный смех, застыв, оборачивается оскаленной маской смерти, за которой уже не откроется улыбающееся детское лицо, как в эйзенштейновской «Мексике». Знать бы им, что из города-ада можно уйти в «чисто поле», а из «города-сада» уже никуда не уйти, ибо действительный ад и есть не что иное, как остановившееся время. «Божественная комедия», часть первая, она же и последняя — вот что такое на самом деле «город-сад», «сказка, сделанная былью».

...Вот и вознеслись к небу немыслимо пышные, сияющие огнями дворцы-высотки, и кружатся пары на льду под оркестр, и льется рекой вино, и застолье сменяет застолье, и разъезжают по улицам фургоны с надписью «Советское шампанское» (помните, в «Лапшине» считали, сколько литров этого праздничного напитка будут давать к 1942 году виноградники Абрау-Дюрсо?), и в лабиринтах квартир можно заблудиться, ошалев от роскоши, и парад клоунов начинается с первых же кадров — трюки, гэги, стояние на голове... И какой же, Господи, морок! «...И страшно, страшно!»

Ах, дети с пытливыми ясными взорами, рвущиеся в «чисто поле», шуты-пересмешники, карнавальным смехом своим сокрушавшие монумент Империи! Где вы, Алеша Пешков, юный Максим и наивный лукавец Василий Иваныч? Вы все вышли в люди — в большие, о-о-чень большие люди — и сами стали монументами среди прочих в воплощенном «городе-саде». И мечется среди бесконечных бюстов и монументов в ночном зимнем кошмаре герой-генерал (тоже большой человек) и бормочет беспрестанно в полубреду: «Ехал чижик в лодочке

в генеральском чине», «е-хал-чи-жик-в-ло-доч-ке-в-ге-не-раль-ском-чине» — вот что стало теперь заклинанием вместо «Здесь будет город-сад»... То, что в советском кино было высшей точкой биографии героя — простой человек становился «знатным» («рабочим царем», «великим пролетарским писателем»), у Германа оказывается исходной точкой движения вниз — «из князи в грязи». Генеральский чин — всего лишь мундир на чижике, которого проглотить-съесть (см. Салтыкова-Щедрина) могут в один момент. Эта истина сполна открывается генералу медицинской службы, обитателю особняка в фильме Германа.

Одним словом: «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется...» Зимняя ночная Москва здесь до ужаса напоминает зимний ночной Петербург фэксов, где маски и монументы-химеры сплетают дьявольский свой хоровод вокруг загнанного, преследуемого героя. Помимо прочего в «Хрусталеве» я вижу разгадку того удивительного явления, когда в советском кино с изумительной быстротой произошла возгонка элементарного классического гэга в пронзительный трагический образ: достаточно напомнить, какая участь уготована влетевшей на потемкинскую лестницу из развеселых комических погонь коляске с младенцем. Догадка о зловещей амбивалентности карнавала на нашей датской... простите, российской почве присутствует в советском кино уже в 20-е. Отсюда-то и рождается мощный патетический импульс: бежать, вырваться из этого мира во что бы то ни стало в другой, правильный, справедливый, лежащий в ином — непременно ином! — измерении. Ибо сказано: «Царствие Мое не от мира сего».

Идеей побега главный герой «Хрусталева» одержим с самого начала. Но осуществить ее оказывается возможным, лишь пройдя все круги ада, изнаночного мира, снизу доверху: через анфилады-лабиринты жилых и служебных помещений, где героя ждет неминуемый арест (ау, «ушастый пражский еврей» — в русском поэтическом словаре XX века «Кафка» и «сказка» рифмуются наглядно, безукоризненно), через фургон «Советское шампанское», где героя насилуют уголовники, через кунцевскую дачу «отца-небожителя», где лежит в своем дерьме полутруп со старчески вялым животом. И, наконец, через звонок «куда надо» обезумевшего от общего ужаса сына-подростка.

Герой честно и сполна отработал свой ад, и за то ему дарована возможность уже не побега, но — ухода. У-хода как вы-хода. Но куда? Все то же голое распластанное по необъятной горизонтали, в непролазной грязи пространство — не зимнее, но постоянно помнящее о зиме. «А мы такие зимы знали, вжились в такие холода...» Прокрутите в памяти все картины Германа, начиная не с «Проверки на дорогах» даже, но с «Седьмого спутника», и вы поймете, что ни другого пространства, ни другого сюжетно значимого времени года в его кинематографе нет. Где оно «чисто поле»? Нет его. И быть здесь не может. «Все обман, все мечта...» И этот неотвязный тоскливый кошмар российской поэзии последних двух веков — награда?

Нет, разумеется, награда — не в том, что герой уходит, а в том, каким он уходит, и — с чем уходит.

Я сказал бы так: на генерале из «Хрусталева» заканчивается эволюция шута-пересмешника — одного из центральных персонажей нашей киноклассики. По всем шутовским ухваткам напоминает здесь герой своих знаменитых предшественников — даже в тюремный фургон с пресловутой надписью входит с залихватским: «Попрошу налить!» Ерничает, рожи строит, прибауточками сыплет...

Память о кинематографической традиции? Несомненно.

И у самого Германа быковский командир партизан Локотков в «Проверке на дорогах» несет на себе явственный отсвет быковского же скомороха из «Андрея Рублева». Даже в Лопатине из «Двадцати дней без войны», пускай от обратного, та же память отсвечивает — в самом выборе Юрия Никулина на главную роль.

Собственно, и в «Хрусталеве» есть персонаж, со скоморохом из «Рублева» непосредственно перекликающийся. Только это не главный герой, а, как и скоморох, открывающий и закрывающий повествование истопник мехового магазина, за свое чисто клоунское любопытство попадающий в места не столь отдаленные. Однако в финале он радостно мчится, освободившись, в Москву и, получив причитающуюся очередную порцию «по шапке» (в прямом и переносном

смысле), недоумевает: тумаки получать он согласен, но просит объяснить — за что? Роль свою он знает назубок, но сценарий стал какой-то непонятный, никак разобраться в нем, горемычный, не может.

А генерал — может. Он сам свою роль выбрал. Истинную цену миру узнал — потому из «города-сада» ушел, когда вроде все напасти уже миновали, чин вернули, — и теперь эту цену ему, миру, демонстрирует. И то, что было невольным шутовством, бравадой-защитой от всепожирающего страха, оборачивается добровольно, сознательно выбранным как служение юродством. Юродивый-то и демонстрирует миру тщетность упований на блага земные, невозможность отыскать и построить рай на земле[1].

В сюжете этой эволюции предтечей Германа оказывается опять-таки Козинцев с его последней картиной «Король Лир». В принципе, для героя нашего кино 60 — 70-х уход из мира возможен лишь в небытие. Прозрение и смерть синонимичны, так уходит, например, герой Шукшина в «Калине красной». Так уходит и Лир Козинцева — он остается в мире, пока безумен, но прозрение его убивает. Однако у Козинцева, умирая, он как бы возрождается в новой ипостаси — в Шуте. И тогда вынужденное юродство безумного короля преображается в добровольное, выстраданное, несомое как взятый на себя крест. Шут Даля уходит, плача, в то же пустое выжженное пространство, оплакивая своей дудочкой скорбный земной удел. Смерть Лира окончательно преображает у Козинцева Шута в юродивого. Если хотите, в новом качестве, пройдя путь из низов в верхи и обратно, возрождается юный Максим: шут, Уленшпигель русской революции в финале трилогии становится-таки «царем», пусть и «рабочим».

Но у Германа в «Хрусталеве» обе эти ипостаси — король и шут — впервые, по сути, объединяются в одном герое. И, кажется, впервые в нашем кино автор и его герой равно наделены выстраданным знанием. Знание это элементарно и безжалостно, как стакан граненый «с красненьким», сиречь «бормотухой», водружаемый героем на свою голову (привет, высотки и коньячки с «Советским шампанским»!) в финале. Единственная благодать, дарованная герою, — это движение. Движение внутрь себя, ибо искомое «царствие» только внутри нас. И ничего более, кроме все того же пространства, которому не дано стать никаким иным. Но это единственное подлинное *ино*бытие, кроме *не*бытия.

«Отбытие поезда», — сказала одна проницательная зрительница.

«Вместе с перроном», — добавил другой проницательный зритель.

А я скажу: это кино взрослой, безжалостной и бескомпромиссной зрелости. Потому что оно отменяет советский кинематограф, как бекар в нотной записи возвращает к исходной стадии. Принимать или не принимать дарованное нам знание — наше дело, а не Алексея Юрьевича Германа. Это уже наш свободный выбор. Как сформулировать его? Пожалуй, все-таки с помощью русской поэзии, коль уже заходила о ней речь.

Топи да острова. Поброди окрест
И узнаешь, один из ста,
Что бывает красная береста,
Что бывают гибельные места,
А других не бывает мест.

Ян Гольцман, прекрасный русский поэт и прозаик,
ушедший от нас в апреле 1999 года.

Конец прекрасной эпохи. Конец советского кино.

---

[1] Подробнее об этом см.: Е. М а р г о л и т «Я оком поглядел болезненно отверстым...». — «Киноведческие записки», № 44.

ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ

«Черный вечер. Белый снег»...

Первый кадр «Хрусталева» — черная, заснеженная улица. Метет метель, как-то посредине, столбом. Снег, похоже, лежит давно, он не пышный, а сбитый. Слева притулилась темным бугром «эмка», как замерзший соглядатай. По центру трусит собака. И — никого. Скованное лютым холодом безлюдье. «Ночь как ночь, и улица пустынна»... Только слышен резкий свист. Вроде бы зовут собаку. Но очень напоминает разбойничий посвист. Здесь что-то должно случиться. Нехорошее. Или уже случилось. Это ледяная пустыня, по которой, до времени невидимый, ходит лихой человек с топором.

«Хрусталев» снят как немое кино. И изображение — словно на заре кинематографа — все в черных провалах и белых засветках, и непомерно длинные планы, преимущественно общие, и слова почти неразличимы. Слышно только самое главное: «Господи, что же мне делать?» Или смешное: «Анна Павловна Керн — Петровна — Павловна — Петровна — Павловна — Юра, я с ума сойду...» Ибо это в начале было Слово, а в конце... В конце слово неразличимо, стерто, заболтано, опрощено.

Кинематографический путь Алексея Германа — от реализма критического к реализму фантастическому. Условность, власть случайностей, странностей и игровая стихия в его фильмах все время набирают силу. Но если в «Лапшине» герои постоянно разыгрывали друг друга, то в «Хрусталеве» герой разыгрывает жизнь. Или она его. Во всяком случае жизнь — на кону.

Фабульно «Хрусталев» — о двух днях из жизни генерала военно-медицинской службы в конце февраля 1953 года: очередной пик сталинизма и смерть Сталина.Сюжетно «Хрусталев» — об ужасе в человеческой жизни. Всегда. Во все времена. О самом страшном: Насилии и Смерти. Два времени, календарно точное и «всегдашнее», переплетаются в фильме, создавая впервые ту меру условности, которая прежде была Герману несвойственна. Здесь люди — слегка не люди, события — не события. Есть такой сдвиг, слом. Это осколки, обломки, обрывки какой-то другой, правильной жизни. И все, что в фильме непонятно, не выстроено, от отдельных слов до главного (поче-

му, скажем, героя забирают чекисты и в машине его насилуют уголовники?), и не следует понимать. Потому что люди не слышат друг друга. Потому что ты японский (американский, английский) шпион. Это не неумелость режиссерская, а замысел. «Я... дилетант по убеждению, а не потому, что не знаю, как раскадровать сцену»[1], — говорит Герман.

В картине два крупных объекта: дом генерала и улица. Страшно на улице. Страшно и в доме. Все многочисленные обитатели дома — сын генерала, мальчик, от лица которого ведется отрывочное, спазматическое какое-то воспоминание-повествование; жена генерала с густо беленным лицом и крашенно черными провалами глаз, как у актеров балагана, — «лицо дневное Арлекина еще бледней, чем лик Пьеро»; две еврейские кузины, какие-то разновозрастные мужчины, упрямые старухи, мягко говоря, странные, — все медленно движутся, словно замороженные, по своим каким-то хаотическим траекториям.

И вещи — как свалка времен. Две скульптуры роскошных павлинов, словно из дворца султана, хрустальная изящная люстра и хлопающие ненадежные двери. Большой круглый стол еще застелен чистой белой скатертью, но собрать домашних на обед уже невозможно, а приготовленный сладкий пирог вообще вынесли из дому.

Что-то обрушилось, сломалось в этой жизни. Нет уклада, нет ценностей, нет заповедей. Большую старую собаку генерал спаивает коньяком, и сам он большой и подозрительно веселый. Это жизнь в предчувствии «неслыханных перемен, невиданных мятежей».

«Хрусталев» — петербургский, блоковский фильм.

> За окном черно и пусто,
> Ночь полна шагов и хруста.

«Страшный мир! Он для сердца тесен!»... «Хрусталев» — это мир, который тесен для сердца. Мир балагана, грубой игры. Здесь нельзя говорить прямо, можно только играть, маскироваться, кривляться. Дом — не дом, а проходной двор, больница — не работа, а словно быстрый, парадный генеральский проход с напеванием обрывков маршей и каких-то «та-ра-ра-бумбия». Это не жизнь, а промежуток, промельк, пробег, случайность.

Не жизнь, а представление. Оп-ля! Генерал висит вниз головой, как воздушный гимнаст в цирке. Оп-ля! Зонтик раскрывается сам, как от невидимой волшебной палочки. Оп-ля! Генерал в кожаном пальто и в фетровой шляпе сидит на стуле на улице, как у себя дома, фатовски закинув ногу на ногу, и смотрит прямо на нас, улыбаясь, словно фотографируется на фоне заметенной снегом ледяной России. И слышится романс: «Не уходи. Побудь со мною, я так давно тебя люблю». Слова, кстати, которые Блок взял эпиграфом к одному из своих стихотворений.

Музыкальная партитура фильма — вообще отдельный разговор. Это тоже обрывки, отголоски каких-то прежних, укорененных жизней. Тут и цыганские романсы, и танго 30-х годов, и знаменитые стихи Апухтина (между прочим, под названием «Сумасшедший»), ставшие то ли салонным романсом, то ли народной песней.

> Да, васильки, васильки...
> Много мелькало их в поле.
> Помнишь, до самой реки
> Мы их сбирали для Оли.

Эти обрывки мелодий пронизывают фильм иногда особенно щемяще. Поразительна звуковая аранжировка кадра, где на переднем плане крепкий, лысый затылок генерала, а на самом дальнем справа налево, фронтально по кадру мчится поезд. Между затылком и поездом огромное заснеженное пространство. И звучит удалая, вольная, цыганская, неожиданная: «Ах, мама, мама, мама, люблю цыгана Яна»... И такая тоска этого огромного пространства, словно удлиненного в кадре отчаянной, бесшабашной мелодией... И вспоминается чеховское: ведь что нужно для счастья, уехать, сидеть в чистом вагоне, пить крепкий чай из тонкого стакана с подстаканником и говорить с незнакомым спут-

[1] «Искусство кино», 1996, № 8, с. 45.

ником... Но нет здесь чистых вагонов, в стаканах с подстаканниками налито черт-те что, а общение со спутниками не назовешь разговором.

И когда в финале генерал уходит из дому и становится проводником на железной дороге, он как бы меняет место, но не время. В вагоне такой же бардак, как прежде в его доме, а генерал так же, как прежде, «вытанцовывает штуки», на потеху публике ставя на голову стакан с коньяком и удерживая его, как жонглер, так что коньяк не расплескивается.

«Хрусталев» — воспоминание Германа о времени и о себе. В нем постоянные следы, отсылки к прежним фильмам: то хмурая, нахохлившаяся ворона на ветке дерева в замерзшем окне, то женщина с большой собакой. И, конечно, оркестры, оркестры, оркестры. По оркестру на человека.

Время фильма — это и прежний 53-й, и наш 99-й, и вообще время человеческой жизни. Зрелой человеческой жизни. В которой есть ужас. Он бывает безобразным, как кадры, в которых мельтешат какие-то до непереносимости одинаковые люди в шляпах. И даже прекрасным — когда на ледяную, ночную, безлюдную площадь выезжает бесчисленный кортеж черных правительственных машин, как ритмизованная поступь безжалостного войска, тоже своего рода театр, спектакль устрашения. Но красиво едут, падлы.

На неприглядный ужас жизни
Открой скорей, открой глаза,
Пока великая гроза
Все не смела в твоей отчизне...

Генерал, словно неосознанно, повинуется этим блоковским словам. Герой «Хрусталева» все время трет, протирает глаза: то ли стирает непрошеные слезы, то ли не верит глазам своим и хочет понять: неужели это правда и все, что он видит вокруг, и есть жизнь?

Условность изображения в «Хрусталеве» почти повсеместна. Ведь сама реальность становится подозрительной, фантастической. «Разве так суждено меж людьми?» Вот две цитаты из Германа, многое объясняющие. «Когда знания накапливаются, жизнь превращается в сумасшедший дом. Когда умерли наши близкие, а мы живем, хотя кажется, что жить невозможно». И еще: «Жизнь — это какой-то бред. А это и есть реализм»[2].

Два эпизода в фильме разыграны крупно, подробно. Сцена насилия над генералом уголовниками в крытой машине с надписью «Советское шампанское» и смерть Сталина. Важно то, что при всей физиологической невыносимости сцены насилия она снята не натуралистично. Это не унижение героя. Это унижение насильников. Ибо крупно и долго мы видим именно их лица, дебильные лица мужиков, получающих от насилия удовольствие.

А смерть Сталина, документальная по сути, в «Хрусталеве» не только и, может быть, не прежде всего смерть Сталина. Это жалкость, бессилие человека перед Смертью. Оскорбление для тела, которое покинула душа. Смерть дурно пахнет. Она безобразна. Мы не слышим слов Сталина генералу «спаси меня». Наверное, он не заслуживает спасения. Но эти слова повторяет сам генерал. «Что он сказал?» — спрашивает Берия. «Он сказал: «Спаси меня», — отвечает генерал и привычно трет глаза. «И у меня похолодело привычно под ложечкой, как всегда, когда я в упор видел смерть. Я ее ненавижу», — писал Булгаков в «Записках юного врача».

Насилие и Смерть. Я вас ненавижу, — говорит Герман своим «Хрусталевым».

Наверное, поэтому режиссер выбрал в герои актера физически сильного, мощного, быстрого в движениях, «глыбного». В роскошном своем генеральском доме, проводником ли в грязном вагоне — герой не меняется. И похоже — его не сломаешь.

---

[2] Там же, с. 49, 48.

ЖОРЖ НИВА

Попугаи в коммунальной пустоте

Прежде всего это разгул снега, разгул черного и белого. Сугробы, скрип снега под колесами машин, под ногами, под сапогами палачей. Снег падает, как манна небесная в пустыне на евреев. Он падает на русских евреев, на всю Россию, на весь мир. «Мело, мело по всей земле». Снег и человеческие рожи занимают все пространство экрана, экрана, который не терпит пустоты, который заполняется и раздувается, как суфле. Огромная Россия не любит пустоты, она любит концентрацию, концентрационные лагеря, коммунальные квартиры, набитые людьми, тюрьмы, забитые до отказа. Квартира генерала-хирурга Кленского, приютившего родственников-евреев, — это какой-то древний вертеп, напичканный всевозможными вещами, чучелами птиц, самоварами, парующими, как турецкие бани, позолоченными украшениями, гимнастическими снарядами, а главное — человеческими существами: здесь старая полубезумная мамаша, две нахальные девчонки — кузины или вовсе дальние родственницы, маленький Алексей — хрупкий заморыш, немного клоун, немного Пиноккио, молча наблюдающий за падением отца, здесь соседи, доносчики, подручные Берии — все это сожительствует, слипшись в какое-то человеческое месиво, в мире без горизонта, без свободного пространства, без свободного дыхания. Обоняние и осязание все время соучаствуют в этом черно-белом кино. Кипящие чайники, самовары, утюги без конца извергают пар, как паровозы на ослепительных пейзажах России. Эта великолепная диалектика наполненности и пустоты выражена через сочетание белого и черного, генерала-колосса и его фитюльки-сына, который колеблется и скользит на роликовых коньках сквозь пандемониум родового обиталища. И не только пары, гнилостные запахи, скрипы, но также звуки испускаемых кишечных газов, бесчисленные плевки, тявканье, постанывания, весь этот непристойный и одуряющий шум жизни заполняет чувственное пространство фильма, готового лопнуть от перенасыщения. Здесь есть все, кроме цвета. Что-то вроде совместной русской бани, где все обливаются по́том столько же от удовольствия, сколько и со страху. Русская парилка, где перемешиваются страхи и необычайная русская сопротивля-

емость несчастью, — все это под неистовые ритмы пронзительной и дьявольски зажигательной цыганской музыки. Аккордеон растягивает мотив русского счастья, счастья в несчастье, счастливой истерики, рагу из фольклорных тем с приправой свинства.

Это шаманский фильм, в котором зритель чувствует, как им овладевают злые духи. Какой-то водуистский славяно-еврейский шабаш гуляет среди русской ночи, а на рассвете от него остается только несколько живых ошметков на изгаженном снегу. Ты выходишь после просмотра отравленным, загипнотизированным, травмированным, ошеломленным, с желанием крикнуть: «Хрусталев, валидола!»

Булгаков написал великую сталинскую фантазию, в которой доверил Сатане роль спасителя. Здесь перед нами тоже великая сталинская фантазия, но более вязкая, прилипчивая, сталинский кич проникает в самую глубь души, и наихудшие похабства и пытки ГУЛАГа становятся составляющими сатанинского сталинского культа. И когда мы увидим, как всемогущего генерала, впавшего в немилость по причине антикосмополитической кампании и уже замененного двойником, отправляют в лагерь, как его насилуют уголовники, специально помещенные вместе с ним в фургон с надписью «Советское шампанское», как затем эмиссары Берии отыщут генерала, чтобы вернуть его в Москву, потому что Великий Учитель подыхает, мы уже не будем удивляться этой жестокой сказке — с разорванным анусом, получивший свободу генерал первым делом начнет ерзать по снегу и, слепив себе из снега небольшой холмик, усядется на этот импровизированный и облегчающий страдания ледник. Все чудовищно, но все дано в затягивающем ритме волшебной или, лучше сказать, колдовской сказки. Мачеха Россия ласкает, пытает, убивает, насилует и коронует, она на все имеет право, жизнь продолжается и торжествует. Машина Хрусталева, принадлежащая Берии и дающая заглавие фильму, — это также и тройка Гоголя, которой дают дорогу удивленные народы, и повозка на Соловках, запряженная заключенными, которые «в случае нужды выполняли роль лошадей», как об этом повествует Олег Волков в своей книге о первом советском концлагере. Тот лагерь был еще, если можно так выразиться, благородным, тогда как в 1953 году мы присутствуем при апогее сталинской империи, при апогее ГУЛАГа, где, в интерпретации Германа, все происходит в ритме цыганского романса.

Идет 1953 год, дело «убийц в белых халатах» начинается под звуки фанфар. В школьном дворе, где играет Алеша Кленский, на еврейского мальчишку наваливается куча-мала сверстников, кричащих: «А ты читал статью в «Красной звезде»?» Статью против сионистов, читай — евреев. За солидарность с юными антисемитами отец-генерал дает сыну пощечину. А что за генерал! Настоящий богатырь эротических сказок, колосс размерами с трехстворчатый шкаф, всегда на бегу, перепрыгивающий препятствия, опрокидывающий медсестричек, ведущий победным маршем обходы госпиталя, словно возникшего из психоделических грез, где армия маленьких стульчиков сопровождает сумасшедшего велосипедиста и где генерал обращает к психопату вопрос: «Смерть, это вы?» Снег падает, как лепестки сирени, а госпитальный оркестр увлеченно играет на кухне, превращенной облаками пара в логово Полифема. Дирижер плачет; генерал Кленский, проводит операцию на мозге, и вот уже он проносится, как ураган, чтобы запереться с какой-то санитаркой. Эротизм, захлестывающий экран, — это элемент лиризма. Две девчушки подглядывают за мастурбирующим Алексеем и дразнят, обещая рассказать учительнице, что он «делал с пипкой»; учительница литературы, девственная и тучная, пытается заиметь ребенка от генерала, который прячется у нее от подручных Берии. И опять пар, он заполняет экран, он свистит и заволакивает: Варвара Семеновна устраивает стирку, гигантскую, дьявольскую, внушающую тревогу. И Россия тоже устраивает стирку, и очертания людей и событий теряются в клубах пара. Детские считалки и дурацкие стишки сопровождают бурлескную эпопею этой то ли русской, то ли еврейской семьи. Двойник как ни в чем не бывало выполняет функции генерала, два чучела страусов продолжают царить в квартире, захваченной соседями-стукачами. Якобы живой попугай продолжает свои шуточки, а бабка резюмирует: «Попугай — еврейская птица. Он ест мало».

Быть может, это испарения ада, ада традиционного, порожденного воображением западного христианства, но неприемлемого для христианства восточного? Это отсутствие ада в воображении православия, возможно, объясняет перемещение ада на землю, на вполне реальную землю: путешествие генерала Кленского в страну ГУЛАГ содержит все аспекты сошествия в традиционный ад, но на русский манер. Мелькают поэтические березы, бегут рельсы под поездом, вся нежность этого пейзажа чарует своей черно-белой магией, но внутри фургона насилуют генерала, и чудовищные рожи насильников, как и ангелические лица безразличных солдат, заставляют нас стремительно спуститься на несколько адских кругов. Пейзаж окутан молочной дымкой, он возвышенно красив — сцена откровенна, безжалостна, но словно погружена в фольклорную жестокость, в колоссальную сказку или легенду жестокости.

Фильм Германа — это странная поэма о скученности людей как в счастье, так и в несчастье. Один из персонажей восклицает: «Мы несовместимы с жизнью, Женя!» Но фильм демонстрирует прямо противоположное — непоколебимую сопричастность жизни, почти бессмысленную, бесстыдную сопротивляемость бедам и несчастьям. Кресла на колесах катятся вместе со своими инвалидами, животные плачут, школьники бодро маршируют со своей учительницей, а мимо них проезжает набитый зэками фургон с надписью «Советское шампанское», одной рожей больше, одной рожей меньше, не имеет значения: Россия кишит жизнью.

«Мне нравится быть русским», — говорит кто-то в кадре. И все принюхиваются; если носы кажутся активнее интеллектов, то это потому, что существует животная сопротивляемость уничтожению, жизнь побеждает, несмотря ни на что и поверх всего. И если не бояться святотатства, то можно было бы сказать вместе с Пастернаком: «Сестра моя — жизнь!» Россия, как гигантский самовар, пыхтит и дымится, ее дыхание заполняет черно-белый экран. Чай пьют быстро, на всех парах, да и все вообще делается впопыхах, как если бы все торопились к какому-то будущему, совершенно неразличимому в банном пару, но неотступно манящему, как бутылка пьяницу.

«It's a long way to liberty!»[1], конечно, но свобода имеет такое маленькое значение для этого психоделического мира, где двойники готовы заменить кого угодно; Россия, как старая ожиревшая девственница, хочет заиметь ребенка, но от кого? От генерала-еврея, преследуемого органами, которые уже изготовили вместо него двойника? Этот бурлескный богатырь, герой русской сказки с примесью еврейского юмора бежит, бежит без передышки в своем мире птичьих чучел и инвалидных кресел, которые катятся сами по себе...

Эта скученность волшебной сказки на фоне снега и русской парной напоминает «Место» Фридриха Горенштейна: мир советских бараков для рабочих, концентрация по найму, пролетарские спальни, набитые отупевшим людом и искателями жизни и смысла. Горенштейн показывает нам Россию без выхода, даже без какого-либо просвета в пейзаже. Все забито, спальни забиты, Россия — это переполненная спальня, где каждый борется за место. Так же и Александр Зиновьев в менее трагическом — сатирическом — ключе показал эту огромную переполненную общую спальню, коммунальную Россию, где все вынуждены тесниться друг к другу. Советский аккордеон навевает меланхолию, лозунги тянут свою песню, под лозунгами совершаются совокупления в сопровождении фольклорных мотивов... Кич Германа напоминает мне буржуазные мерзости Селина, другого поэта человеческих скоплений.

Но Герман к этому не сводится, по его черно-белому миру прокатываются странные волны нежности. Как в черно-белых рисунках пером Свешникова, посвященных ГУЛАГу, как в трагикомическом фильме Медведкина «Счастье», великолепном и грустном бурлеске, который режиссер был вынужден снять в немом варианте, так как работать со звуком ему было запрещено. Фильм Германа — говорящий, но в нем произносят бессвязные слова, а иногда он становится и вовсе немым, как рисунки Свешникова.

Может ли Россия узнать себя в этом бредовом и лыбящемся лубке? Я вспо-

---

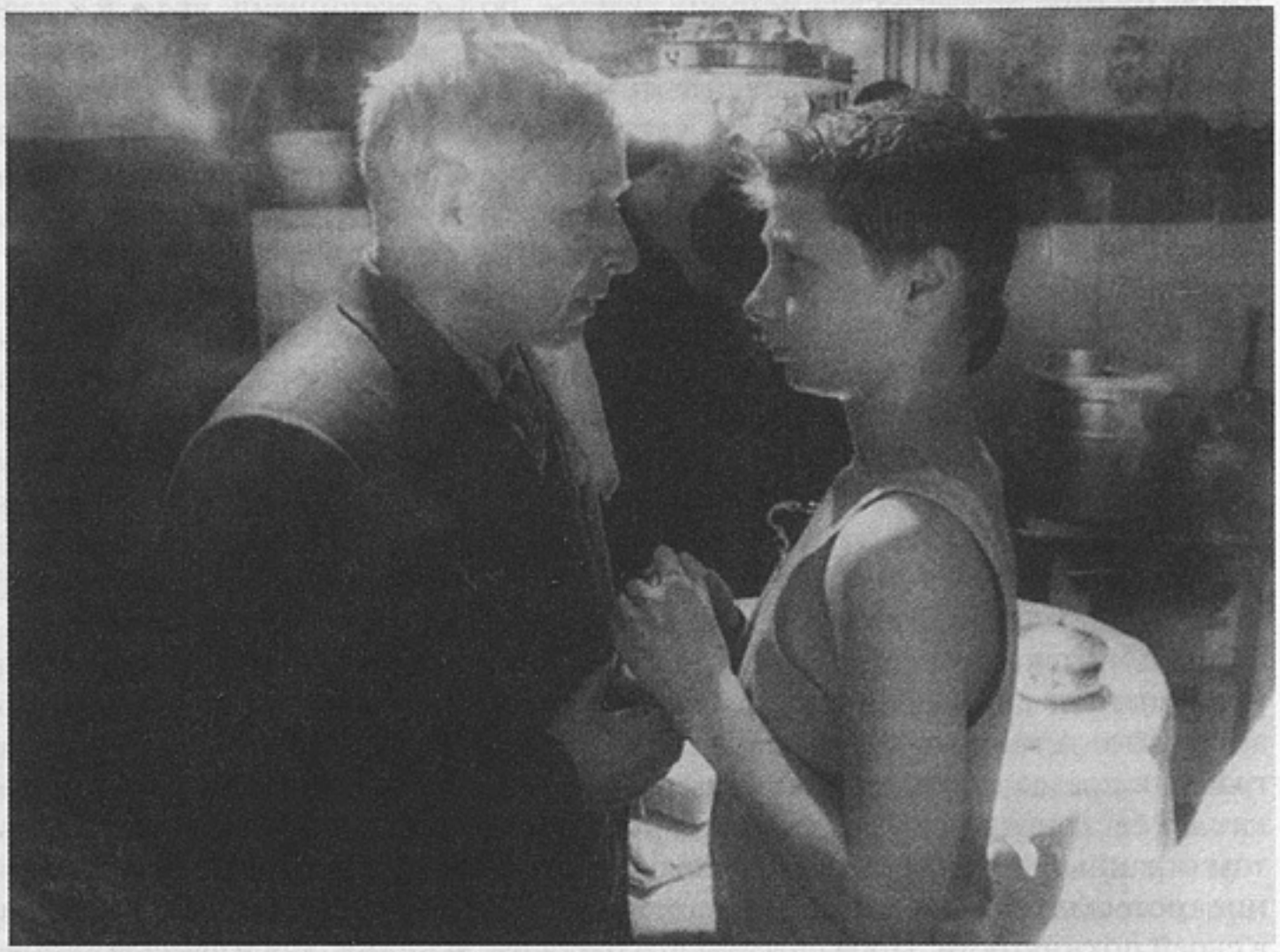
[1] «Долог путь к свободе!» (*англ.*).

минаю об одном русском романе, в котором повествуется о том же самом безумном периоде «заговора убийц в белых халатах», — это «Московская сага» Аксенова, прекрасная книга, но насколько же благонравная по сравнению с фильмом! И ей не удается, подобно фильму Германа, передать этот нахальный кич, эту сумасшедшую похоть сталинской мультипликации, созданной из человеческого страдания. Как далеки мы от солженицынского «Архипелага ГУЛАГ», от того Божьего суда истории, каким, по Солженицыну, является для России тоталитарная драма, где грань между добром и злом режет души пополам, проникает повсюду и дает отважным повод совершить сознательный и стоический подвиг мученичества. Каким далеким и искусственным кажется все это, когда ты выходишь, смятенный и раздавленный, после фильма Германа! А лейтмотив зонтика, который раскрывается сам по себе, настраивает нас на шутливый лад: ну кто же не хочет иметь зонтик, когда несчастья обрушиваются на нас? Много зонтиков, целый лес зонтиков? Но этот упрямый зонтик, который раскрывается без всякого дождя, который торчит из-под снега, — это, скорее, образ абсурда, того абсурда, который нам нравится, в котором мы находим убежище, когда все теряет смысл, все, кроме юмора! В действительности мы ни от чего не избавлены, ни от чего не избавлена Россия: возле нее, как и возле издыхающего вождя, пускающего слюни и испускающего кишечные газы, орудует один и тот же повар по имени Берия. Это он приказал вернуть генерала Кленского из копошащегося муравейника ГУЛАГа, у него фартук и нож, и маленькие усики, и он все может; но промывания не действуют, и жизнь вытекает из умирающего через все отверстия. Повару-цирюльнику уже ничего не склеить, никого не воскресить — гоголевское чудо носа уже неактуально. А тем временем маленького зэка, бывшего истопника, избивают и грабят в поезде свободы. А по бесконечным рельсам российских просторов, как по бесконечной музыкальной партитуре, проносится с железным грохотом странный поезд свободы, где правят бал жулики, таково последнее видение гротескного банкета на платформе под открытым небом — Россия пирует в своей покинутости. Пора спасаться: Хрусталев, машину! Так в финале «Горя от ума» Чацкий хочет бежать и требует карету, но здесь карета — это безумный поезд, отчаянно медленный, где пируют жулики и плачет маленький человечек, который мечтал о Типерери... Куда же повезет нас Хрусталев, на какую далекую Типерери?

Перевод с французского В.Божовича

ОЛЕГ АРОНСОН

Возможное некино



Фильм Алексея Германа «Хрусталев, машину!» долго ждали. Ждали если не откровения, то уж шедевра по крайней мере. Если не шедевра, то удовольствия. И это ожидаемое удовольствие естественно связывалось с уже освоенными фильмами режиссера, ставшими классикой. То, что мы увидели, похоже, располагается за рамками удовольствия или неудовольствия.

Конечно, неизбежно должны появиться суждения о гениальности «Хрусталева», об исторической правде, мастерстве режиссера и т.п. Однако найти зону удовольствия, с которой имеет дело последний фильм Германа, крайне сложно (для любого кино это чрезвычайно важно). Перед нами явно один из тех фильмов, которые «не смотрятся», иначе говоря, в нем почти не оставлено места, где зритель может ощутить себя комфортно, то есть связать зрелище с чем-либо, что его возвращает к привычному кинематографическому зрелищу. А именно с этим связаны разнообразные удовольствия от кино, как «позитивные» (эстетические, этические), так и «негативные» (переживание страха, ужаса, отвращения).

Герман, считавшийся доселе мастером передачи «атмосферы времени», как никто другой внимательный к мельчайшим деталям фона, игравшего первостепенную роль и в «Двадцати днях без войны», и в «Лапшине», предстал в чем-то узнаваемым, но и совершенно другим. Именно «другой» Герман, проявившийся в «Хрусталеве», сопротивляется нашему настрою на удовольствие от встречи с прежним, опознаваемым нами Германом, тем Германом, который уже любим и привычен, кинематограф которого мы уже, казалось бы, освоили.

Если быть внимательным именно к тому «другому» в Германе (я бы не рискнул говорить о «новом»), что, на мой взгляд, и является основой «Хрусталева», то это и есть именно то, что сопротивляется оппозиции «удовольствие — неудовольствие». Можно сказать, что Герман оказался в очень противоречивой ситуации: с одной стороны, он сохранил верность фону как основному персонажу своих фильмов, сохранил и даже обострил видение деталей (все это для зрителя было «ожидаемым удовольствием»), но, с другой стороны, на первый

план вышли гротеск и эксцентрика, соединить которые с фоном оказывается крайне проблематично. Восприятие детали в режиме удовольствия требует спокойствия камеры, ровности зрелища. Этого в новом фильме Германа нет. С первых же сцен экстатическая театральность происходящего совершенно иначе формирует восприятие фона, что заставляет зрителя потерять не только кинематографическое удовольствие вообще, но даже и ожидаемое искушенным зрителем удовольствие именно от кинематографа Германа. Абсолютно непонятно, кто зритель «Хрусталева». Речь не идет о восторженных откликах, появление которых обусловлено и статусом режиссера, и очевидной необычностью фильма, и трудной историей его создания, и многим другим, что заставляет нас приглушить чувство потерянности перед этим зрелищем. Но являемся ли мы зрителями в данном случае? Как мы можем встроиться в этот фильм, быть хоть немного адекватными происходящему на экране?

Вопрос «кто зритель?» был вполне относим и к «Ивану Лапшину». Но зритель тогда нашелся моментально — память. Наша память, наши воспоминания, воспоминания наших родителей, образы-воспоминания. Именно тщательная работа Германа с кинематографическими образами-воспоминаниями, своеобразными уколами общей памяти позволила ему через фон, косвенно, не прямо (и в этом огромная сила «Лапшина») дать гнетущую атмосферу репрессий. Каждый из нас может не знать, не помнить конкретных событий, но атмосфера является частью общей памяти. «Мой друг Иван Лапшин» затронул сферу чистого узнавания или сопротивления узнаванию. Кинематографичность здесь проявилась именно благодаря времени, запрещавшему речь о репрессиях, времени создания фильма. Это заставило Германа изобретать образы, детали, которые обращались бы напрямую к памяти, минуя речь, минуя прямое высказывание.

В отличие от «Лапшина», в «Хрусталеве» совершается именно попытка прямого высказывания, непосредственного прикосновения к теме сталинского террора. Но это прямое восприятие уже не может быть общим, оно всегда частное. Это частный опыт переживания, делающий все вокруг не тем, не таким, иным, не похожим на пережитое, непредставимым, нечеловеческим. Каждая конкретная деталь может быть очень точна, она может зацепить воспоминание, но вся конструкция фильма меняет функцию памяти, функцию времени. Образы-воспоминания «Хрусталева» уже нельзя присвоить. Они отчуждены гротеском. Они создают совершенно иную перцептивную ситуацию, которую зрителю освоить непросто, поскольку меняется вся оптика, детали начинают выполнять совсем не ту функцию, которую выполняют в случае спокойного наблюдения. Пространство оказывается ирреальным, абсурдистским, и эксцентрика, которая была и во всех прежних фильмах Германа, в «Хрусталеве» становится избыточной. Это уже не ситуация нормы (общей памяти), это больная оптика.

Кинематографическое удовольствие располагается в зоне общности. Пусть эта общность и не очень велика, но она должна быть. Фильм Германа не может нравиться, как не может нравиться болезнь, изуродовавшая твое собственное тело. Болезнь, однако, может быть интересна исследователю. «Хрусталев» — фильм, инфицированный реальностью, с которой он решил вступить в прямой контакт. Это уже не столько фильм, сколько медицинское описание болезни, которой заражен каждый из нас, но которую каждый из нас не может до конца признать за собой, — советскость.

Германовский гротеск не порождает зрелище, а методично уничтожает его. Похоже, что фильм Германа уже не искусство и, возможно, даже не кино, хотя стремится быть и первым, и вторым. Но именно там, где Герман пытается быть кинорежиссером, там, где он занят кадром, светом, повторяющимися деталями (непроизвольно распахивающиеся зонтики, вороны и т.д.), именно там, где присутствует кинематографический прием, то есть некий намек на удовольствие, — именно там фильм обнажает свое основное противоречие: он не может быть кинематографом при всем желании самого Германа. Так называемые «художественные приемы» чужеродны фильму, предстающему скорее как антропологическое описание. Причем антропология «Хрусталева» вызывает интерес (без всякого удовольствия) только у тех, кто хочет взглянуть со стороны и что-то узнать про болезнь, с которой сжился и которую перестал ощущать.

К О М М Е Н Т А Р И И

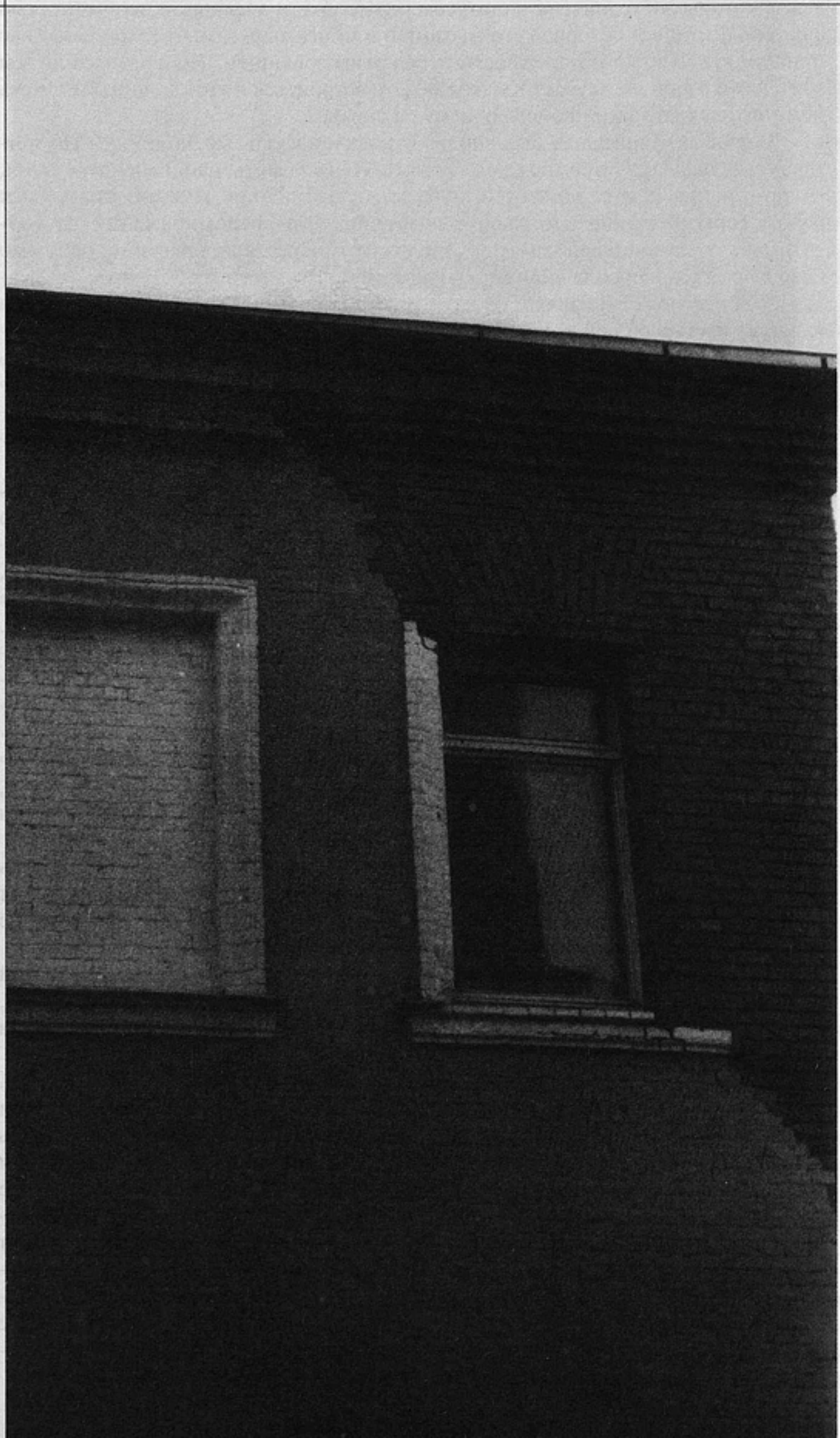


Фото Д.Демского

ТАТЬЯНА МОСКВИНА

Интервью, которого не было, с тем, кого не существует, записанное в изумлении и трепете смиренным литератором из Петербурга в конце ноября 1999 года от Рождества Христова

Любезные мои читатели! Рассуждения об искусстве — благородное, возвышенное занятие, достойное философов и поэтов, а потому я всегда предавалась ему не без внутренней тревоги. Но именно сейчас вопрос о том, достойна я или нет занимать ваше внимание и ваши мысли, не волнует меня. Ибо чувствую настоятельную и неумолимую потребность рассказать вам о чрезвычайном видении, посетившем мою душу прошлой ночью.

Хочу предупредить вас, любезные читатели, что от природы я ужасно и удивительно здорова, так что, живя в человеконенавистническом климате Санкт-Петербурга, никаких серьезных расстройств организма не имела, кроме обычных простуд и периодических приступов отвращения к жизни. Но ведь и это дело обыкновенное. Не имею решительно никакой тяги к сверхъестественному, полагая, что и естественного на мой век хватит, а того, что расположено за чертой земного опыта, того мы «не знаем и не узнаем», как говорили древние, не помню кто. Наверное, греки. Оттого я уважаю все священные книги человечества, но буквально веровать в них не могу. Не станут же ребенку, незнакомому с арифметикой, разъяснять алгебру! Не думаю, что младенческому разуму человека вообще следует сообщать истину в ее полноте. Так, что-нибудь вроде азбуки в картинках, не больше того: кто бяка, кто молодец и чего никогда не надо делать, а то накажут.

Занимаясь сочинительством скромных заметок о летучих впечатлениях бытия, я часто поминаю Бога и дьявола, ангелов и демонов, свет и тьму, праведников и чертей — не имея перед глазами никаких четких образов, но следуя принятой литературно-художественной традиции, всем известной, всем понятной, исключительно живописной и отражающей нечто неведомое, но несомненно существующее. Пользуясь языком этой традиции, могу сказать, что сама я скорее из штаба Михаила Архистратига, чем в войсках Денницы Люцифера, к делам и стилю бытия коего не питаю ну ни какой склонности.

Однажды, рассуждая печатно о фильме Фрэнсиса Форда Копполы «Дракула Брэма Стокера», я изволила пошутить следующим образом: наверное, напи-

сала я, в конце века устала даже нечистая сила, и вместо того чтобы тупо делать свое нечистое дело, начала стонать, хныкать, жаловаться на свою долю, взывать к сочувствию (да, дескать, попей-ка крови с мое, потом осуждай!) и требовать любви и нежности. Надо заметить, в этой шутке таился, видимо, осколок какого-то метафизического происшествия. Потому как окиньте взглядом современное искусство и вы не раз услышите, как «жалобно стонет нечистая сила».

И вот, заканчивая свое затянувшееся предисловие, напоследок объясню: в очередную субботу ноября отправилась я с ребенком в кинотеатр, чтобы посмотреть, как Арни Шварценеггер вновь спасет мир. Мне нравится глобализм голливудских игрушек. Они делают полезную работу, втолковывая отдельному человеку чувство общности с миром и ответственности за его судьбу. Они делают это шумно, наивно, по-детски, но только они это и делают. Только они назойливо и громко толкуют о братстве людей, о войне с тьмой, о необходимости соблюдения порядка и законности в Галактике. Я сижу в темном, заброшенном провинциальном городе, доставшемся на потеху третьестепенным чертям, печатаюсь в здешних бедненьких газетах, словом, копошусь в каком-то углу вселенной, стараясь не терять своего единственного сокровища — человеческого достоинства, — и какое удовольствие в эдаком положении посмотреть сказку о конце света, оказавшись полноправным участником Драмы Бытия, поглазеть на воплотившегося сатану, искушающего молодчагу Арни возможной иллюзией счастья.

Давно заметила: где бы князь тьмы ни оказался, в романе или фильме, он всегда жалуется и оправдывается. Как у Достоевского, «меня оклеветали». Оправдывается и в «Конце света». «У него (то есть у Господа. — *Т.М.*), — говорит сатана, — отличная реклама: что хорошее происходит — так это он, что плохое — неисповедимы, дескать, его пути. А это я вам добра желаю, а не он». Я, обсуждая в дружеском кругу этот фильм, опять вспомнила свою шутку про усталость нечистой силы в конце века и добавила: со времен Достоевского новых аргументов дьявол так и не нашел, все те же лицемерные жалобы, все то же «меня оклеветали». С тем и пришла под вечер домой и, отужинав, благополучно заснула...

...Он сидел в моей гостиной в старом полуразвалившемся кресле 50-х годов осторожно и напряженно, без всякой вальяжности и нервно барабанил пальцами по обширному черному портфелю, который стоял у него на коленях и придавал ему вид солидного научного сотрудника, забежавшего на минутку по делу в редакцию журнала, или депутата Госдумы из мелких. Он был одет аккуратно и чисто, в темно-серый костюм, черный джемпер и белую рубашку без галстука. Передо мной был довольно моложавый мужчина средних лет, брюнет с острыми чертами лица, начинающейся лысинкой, в круглых очках и приветливо-настороженной улыбочкой на тонких губах. Замечательного на всем лице только и было, что большие темные глаза в густых ресницах, и эти глаза, как правильно заметил в свое время Лермонтов, никогда не улыбались.

— Здравствуйте, Танечка, — сказал посетитель. — Надеюсь, не помешал. Впрочем, я ненадолго, у меня всего полчаса свободных, и вот, я прямо к вам. Да вы ведь все равно спите, так что как я вам помешаю?

— Чем обязана... честью... — пробормотала я в полном замешательстве, не имея привычки разговаривать с подобными посетителями. Кто он, я поняла сразу.

— На всякий случай — вежливость. Понимаю. Люблю интеллигентов, насколько это вообще возможно... в моем случае. Чести особенно нет никакой — вы же меня нисколько не уважаете, а повод дали, подумали обо мне на ночь глядя, тропинку мне показали — вот он и я. Вы, кажется, смеяться изволили надо мной.

— Совсем не над вами. Я вас и не знаю. Над вашими отражениями в нашем искусстве. А если вы мне мстить собираетесь, так это не много чести вам делает. Тоже, победа великая. Щелкните пальцами — и нет меня.

Посетитель рассмеялся и посмотрел на меня почти ласково.

— Опять про честь! Ну тут вы угадали. Своя честь у меня имеется. С бабами не воюю, и нужды нет в том. Я вообще люблю женщин, всегда любил, и если с

кем и говорю, так с ними. Ева послушалась меня, и вышла целая история, в ходе которой случилась и эта ваша Россия, и Петербург, и вы народились, Танечка, и стало интересно, а без меня разве было бы интересно? Ну вот, тружусь, как пчелка, тьму веков и в самом деле устал, и пожаловаться некому, а вы насмешничаете...

Он опустил наконец свой портфель на пол и сел удобнее.

— Все те же старые песни о главном, — заметила я. — Я нужен, без меня одна «осанна», нет света без тьмы, я тот, кто желает добра, «меня оклеветали»... С тобой только начни спорить! Лучше уж по старинке, без всякой демагогии, как отшельники в пустынях — vade retro, satana, и никаких дискуссий. Я играю в другой команде, приятель.

Последняя реплика мне явно удалась. Так хлестко мог ответить и Арни Шварценеггер.

— Это хорошо, что ты меня на «ты» называешь, правильно... — отвечал мой посетитель без малейшего раздражения. — Я ведь тебя давно знаю. Ты хорошая, — добавил он совсем печально, — на мою маму похожа немножко.

— У тебя разве есть мама? — невольно удивилась я.

— А откуда же я взялся, по-твоему? Разумеется, есть. Целую вечность ее не видел. Не пускают меня... Никуда не пускают. Я пробовал было объясниться — нет, и ворота на запор.

— Кто не пускает?

— Ну кто меня может не пустить! Он и не пускает, папаша, Отец миров, по-вашему. Он и мой Отец, а я его первый сын и наследник. Он меня выгнал и проклял, и все досталось этому... придурку.

— Какому придурку?

— Какому, какому. Гимнасту, как в вашем смешном анекдоте говорится. «Возлюбленному сыну моему!» А я кто? Все ему отошло, все миры, и невесту мою отдали, и маме запретили со мной видеться. Я и разозлился. А кто бы не разозлился на моем месте? Да, ненавижу его. Он второй, а я первый. Я способней его, только он умеет подольститься, а я нет. Он ласковый, сладенький такой, а я прям и горд. Да что вы вообще знаете, чтоб меня судить? Что вы своим курьим умишком можете понять? Ты еще смеешь хихикать, мол, одно и то же, все жалуется, что «меня оклеветали». Да разве может оклеветанный не кричать на весь свет, что его оклеветали, не требовать суда! Пойми ты, что распоследний человечишка может надеяться на справедливый Божий суд где-нибудь на том свете, а мне некуда пойти и суда искать, потому что я уже на том свете без всякого суда осужден, произволом того, кто есть суд, мера и весы, приговорен напрочь, и взывать не к кому, и надеяться не на что.

Посетитель мой так разволновался, что снял очки и стал их протирать краем джемпера.

— Интересный вид у вас, — сказала я, чтоб заполнить паузу. — Точно вы из Госдумы.

— Да, не успел переодеться, — подтвердил он. — Хотел к тебе таким артистом прийти, для убедительности, ты же артистов любишь, да не вышло. В самом деле из Думы. Там моих куколок много. Такая дрянь...

— Своих же деток не любишь?

— Какие они детки. Куклы чертовы... бездарности. Я все хорошее люблю. И природу, и животных, да и люди бывают ничего. Я эту Землю вместе с папашей делал, и тут моя доля есть. Не отдадут — все подпалю, а гимнасту не достанется. Я же согласен на переговоры, а меня обрекают на террор. Не будем, говорят, ни о чем с тобой договариваться, ты отец лжи и все от тебя ложь. Я посылаю извещения каждый день: будете, сволочи, говорить со мной? Вот мои условия. Вот такие требования выполните — я прекращаю войну, отвожу войска, отдаю пленных, все честь по чести. Нет, молчание, молчание и презрение. Я устал, наконец. Я уже не мальчик бегать дома взрывать. Я вообще хочу жениться, деток завести настоящих и зажить своей вселенной. Отдайте мою часть, а там как хотите. Если так уж надо, кое за что могу извиниться. Погорячился, не стерпел, перегнул палку. Признаю. Но и вы признайте, что я первый и законный, что я талантливый и смышленый, что я весь в отца и маму, а не пакость какая-то, неизвестно откуда взявшаяся, как они изображают. Ну даже в

их завиральных книгах правда нет-нет да и проскочит. Как во время Иова отец со мной разговаривал, оказывается, и подначки мои терпел. С чего бы это? С того, что пока гимнаста не было, я был рядом, всегда был рядом. Да, я возражал, я смеялся, я не льстил подло, беспардонно, я предлагал новое... а папаша окружил себя прилипалами, бездарностями, только и умеют, что «слава тебе, слава тебе!»...

— А ты хочешь, чтобы слава тебе, слава тебе?

— Что ж тут плохого, когда хвалят? — обиделся гость. — Я и хвалу приемлю, и хулу. Я разрешаю себя критиковать, пожалуйста, это папаша терпеть не может критики, и все папашины любимчики на его образец. Я повторяю, я готов мириться. Я маму хочу увидеть. Я соскучился, правду говорю. Ты им напиши. Люди сами виноваты, а все на меня сваливают. Я соблазнял, а зачем они соблазнялись? Зачем им столько любви, а мне ничего никогда? Зачем это гимнасту понастроили домов и рыдают над его тельцем, будто он вправду страдал, а это все одна подлая папашина комедия, а я страдаю, так мне ни одной слезы? Кто знает о моем одиночестве, кто расскажет о моей тоске?

— Ну уж давай это буду не я, — всерьез испугалась я. — Мало разве литераторов? Пелевин пусть пишет про твою тоску. Его читают, а я тебе на что? Я в таких журналах печатаюсь, которых и в библиотеках, бывает, нету. Вообще удивлена вниманием... Ей-богу, никак не могу способствовать.

Посетитель раздраженно крякнул и поставил портфель опять на колени. Вся прочитанная литература пронеслась в моей бедной голове. «Сейчас торговаться начнет. Боже, спаси и сохрани мою душу! А деньги так нужны, так нужны...»

— Очень мне нужно с тобой торговаться, — сказал он презрительно. — Хватит с меня, накупил сволочей. Ни сшить, ни распороть. Это я не про тебя. На таких, как ты, у меня больше нет ни сил, ни времени. Дадите на копейку, а нервов вымотаете на миллион. Некогда возиться. Плачьте над своим гимнастом. Мне и всего-то надо, чтоб ты все прилежно записала, в точности, как я говорю.

— Что писать?

— Потому что идут провокации... — протянул он задумчиво, — сплошные провокации, меня заманивают, мне навязывают открытый бой, а я, может, совсем не хочу... У них ловушки под видом полной честности, они хитрые, хитрей меня, вот что я тебе скажу. Откуда по всей паутине прошло, что сатана, дескать, хочет конца света, что он бродит во плоти и умышляет все уничтожить? Подумай, зачем мне все уничтожать? Я же сам тут работал, я сколько сил угрохал, я только свое хочу, отдайте за труд и прекратите клевету! Положим, я угрожал, но это в отчаянии. Меня не принимают наверху, а всё пешки, всё секретари, и с каким видом! «Отец занят». «Отец не может встретиться с вами». Брезгуют... Я желаю переговоров. Все можно исправить. В конце концов, я был мальчишка, я дерзил, я гордился, я портил вещи, и они портились. Я хочу сказать, что назло им не буду по их указке жить. Уже расчислили, как да что! Уже гимнаст приготовился со мной тягаться! Дудки и фигушки вам всем. Не будет вам конца света. Не желаю. Нахапали за меня чинов и наград, они там за борьбу со мной отличия получают, выгодно устроились, прилипалы все, прахом пойдет кормушка. Придется другого врага изобретать, потому что сами-то они ни к чему не годны, а я — баста. Ничего не хочу и не желаю... Мама бы меня простила, это все гимнаст воду мутит...

Он замолчал, глядя перед собой, и вдруг я по глазам его догадалась, что он совершенно безумен.

И... проснулась. Господи, твоя воля! Нет — зарядка и диета или, как в старину говаривали, пост и молитва, что в сущности одно и то же.

Или нет?

ИЗ ДНЕВНИКА ПУШКИНИСТА

В.НЕПОМНЯЩИЙ

Poor boy Onegin

3 июня 1999 года «Онегин» Марты Файнз, «мировая премьера» в Москве. Poor boy Onegin. Это мне подарок. Если бы такого фильма не было, его следовало бы выдумать. Но об этом как-нибудь потом, некогда.

Буду считать, что «потом» наступило (хотя по-прежнему некогда). Фильм — и в самом деле мне подарок. Астроном путем вычислений доказывает существование такой-то планеты — и вдруг ее обнаруживают в телескоп на том самом месте. Так и здесь.

Три года назад я изложил идею насчет некоторых фундаментальных различий между двумя христианскими культурами — западной и русской, — насчет существенной разности их ценностных ориентаций. Не собираюсь загружать голову читателя пересказом — кому интересно, прочтет в моей недавно вышедшей книге «Пушкин. Русская картина мира» (М., 1999), работа называется *«Удерживающий теперь. Феномен Пушкина и исторический жребий России. К проблеме целостной концепции русской культуры»*. Думаю, что названная идея помогает, в частности, понять, почему Пушкин так труднодоступен для окружающего мира и что дело тут не только в языковом барьере, но прежде всего в разности духовных установок.

И вот, в английском фильме «Онегин» разность эта — как на ладони.

Что важно — это не какая-нибудь клюква, а серьезное, добросовестное, во многом просто прелестное произведение, снятое с большим вкусом, красиво по-настоящему, без отвратительной американской глянцевитости, как-то даже немножко по-русски, а главное — с явной, неподдельной любовью.

Есть эпизоды просто очаровательные и вместе остроумные, ну, скажем, когда Татьяна, прибегая домой и ревя (не рыдая, а вот именно ревя по-девчачьи), рассказывает о дуэли — и все это в полном беззвучии, как в немом кино. Или чьи-то ноги движутся по снегу, а за кадром — текст письма Онегина, и сперва ничего не понятно, потом общий план, потом еще более общий. Батюшки, это и в голову не могло прийти — почтальон бежит на коньках по Неве, несет Татьяне письмо! Есть и другие симпатичные и сердечные детали и решения — знаки глубокого чувства и такта, искреннего проживания пушкинского романа, как создатели его понимают.

Без «клюквы» все же не обошлось. Но «клюква» эта — непростая.

Ленский и Ольга поют дуэтом «Ой, цветет калина» из «Кубанских казаков». На балах танцуют «На сопках Маньчжурии». Пейзажи, жанровые эпизоды озвучиваются скрипичной музыкой с молдавско-цыганским намеком на что-то еврейское — это у них русский колорит. Сие не невежество. Весь фильм говорит о том, что его создатели — люди в русской культуре не безграмотные.

От излишних вольностей с Пушкиным я часто зверею. А тут — образец благодушия, в отличие от многих зрителей. Мне эта вампука ровно ни в чем не мешала своей почти умилительной нелепостью. Другое дело, что тут и в самом деле было нечто странное до нарочитости на фоне общей культуры, вкуса и эстетической аккуратности. Может быть, вот эта нарочитость, она-то и шокировала публику, в остальном доброжелательную до великодушия, а порой и восторженную. Может быть, люди смутно чувствовали некую неслучайность — не то чтобы подвох, но то ли знак, то ли намек какой-то. Ведь почудилось же мне во время сеанса, что столь

демонстративная до скандальности аранжировка пушкинского сюжета шлягерами XX века выполняет знаковую функцию. То есть призвана указать, что создатели фильма не очень связывают себя обязательствами перед пушкинским замыслом, что *дистанция* между романом Пушкина и его кинопрочтением заведомо входит в их творческое намерение: вот, мол, мы *так* понимаем, и не взыщите.

Оказалось, что мне это вовсе не почудилось. После сеанса я узнал — создатели фильма намеренно отказались привлечь к работе консультанта по музыке. Он им был не нужен, они сознательно ограничились тем представлением о романе, которое у них уже есть. Тем самым они развязали себе руки во всем. Это и дают понять музыкальным оформлением.

Ну что ж, это честно. Слишком часто в театре и кино нас водят за нос, уродуя замысел автора за широкой его спиной. Тут же все делается открыто, но в то же время очень деликатно, то есть не совсем чувствительно для публики. Это и по причине несомненного обаяния общей манеры режиссера, оператора, художника, и благодаря прекрасной работе актеров, в частности, Рэйва Файнза (прославившегося в «Английском пациенте»), очень точно играющего заданный характер и судьбу, и Лив Тайлер (Татьяна), которая уловила крайне важное в героине (почти еще девочке и уже почти женщине, незаурядной, сильной, чувственной и хрустально чистой натуре). А вот сценарий построен так, словно «на входе» было обычное добротное прозаическое повествование, с которым можно поступать по своему разумению. Сочинены все нужные диалоги, пушкинские переведены в прозу и переделаны, придумано много деталей сюжета, отсутствующих у Пушкина, но необходимых для текста визуального (кстати, на фоне прозы сценария с особенной силой звучат стихи — письмо Татьяны). Вообще проявлено немало фантазии, в том числе такой, что открыто идет поперек не только пушкинского сюжета и замысла, но и всего духа романа и в этом смысле параллельно, так сказать, своеволию музыкального оформления.

Удивляться тут нечему — это удел Пушкина и на нашей сцене, и на нашем экране, по крайней мере, если не всегда, то часто. Структура пушкинской художественной ткани, в том числе и пушкинского сюжета, неслыханно тонка и точна; в сюжете Пушкина абсолютно все обусловлено и все необходимо до последних мелочей, в его тексте все ружья стреляют. Перевести все это на другой художественный язык — это надо костьми лечь, собою пожертвовать прежде всего, в усилиях понять, увидеть, убедиться, почему и зачем именно так, а не иначе (если, конечно, твоя задача — Пушкин, а не что-нибудь другое). И уж, конечно, все это трижды относится к роману, написанному в стихах, поскольку тут есть не только сюжет, но и автор, на каждом шагу этот сюжет создающий, сопровождающий, поясняющий, расставляющий на пути читателя свои вехи и ориентиры, они обозначают не что иное, как *систему ценностей* автора, которая строится, укрепляется по мере движения романа.

Создатели фильма отнеслись к роману в стихах как к обычному роману в прозе, и Пушкин для них — лишь творец общего сюжетного каркаса, в обращении с которым допустимо то, что называют «работой с автором».

К примеру, Татьяна, оказывается, ходит к Онегину в гости — берет у него книжки почитать. Вроде мелочь. Только она радикально изменяет логику и ход пушкинского сюжета, в частности, устраняет эпизод VII главы (как и всю эту главу — первое посещение онегинского дома, прощание Татьяны с родными местами, Москва и прочее), притом эпизод важнейший, когда Татьяна, знакомясь с пометками Онегина на книжных страницах, «начинает понемногу... понимать теперь яснее — слава Богу — того, по ком она вздыхать осуждена», эпизод, без которого неясна — ни больше ни меньше — основная коллизия романа и непонятен его финал.

Сочинен диалог, когда Татьяна (Онегин возвращает ей ее письмо) кричит ему: «Ты проклял себя!» — очень важное в фильме место, после которого все последующее, включая поведение и облик самой героини и опять же финал, неумолимо обретает «роковые» черты.

И дуэль показана по-своему, наш герой и так и сяк подкатывается к этому балбесу Ленскому — прости, мол, меня, я, мол, не хотел, я так больше не буду! — а тот, тупица, уперся, как бык: стреляться, и все тут, ничем его не проймешь (недавно французы допытывались у Владимира Рецептера, почему Пушкин провоцировал Дантеса на дуэль). И бедняге Онегину ничего не остается как застрелить дурня. Такая, значит, судьба, такой, стало быть, рок.

Влюбившись в Татьяну-княгиню, бедный Онегин, в пледе и с палочкой в руках, с тоской наблюдает зимние забавы общества на Неве, а там она, и нет чтобы обратить внимание, приголубить человека, хоть взглянуть ласково — ничуть не бывало,

катается, язва, себе на коньках, как *дэмон*, покоя не дает парню. А со своим генералом что проделывает! Прочитав письмо Онегина, тут же возбуждается, лезет к нелюбимому мужу в постель, а возбудив и его, моментально исчезает, оставив в понятной досаде и явном недоумении. В акварельной атмосфере картины это выглядит каким-то жирным пятном, но ведь, с одной стороны, современный фильм без постели считается нонсенсом и почти неприличен, а с другой — достигается важная цель: облик героини продолжает фрейдистски тяжелеть, в нем густеют черты тихого омута, едва ли не женщины-вамп, отчего героя еще больше жалко, что и требуется.

Все это вовсе не прихоть авторов, а продиктовано необходимостью сделать «Онегина» понятным современному западному зрителю. В частности, нужно как-то прояснить невразумительный пушкинский финал, сплошь загроможденный «загадочной русской душой», которая, как водится, сама не знает, чего хочет — то «я вас люблю», то, видите ли, «буду век ему верна». Это пришлось убрать, потому что понять это нормальному современному человеку невозможно, да и все остальное тоже. Ну, скажем, над чем она плачет? «Я плачу... если вашей Тани вы не забыли до сих пор, то знайте: колкость вашей брани, холодный, строгий разговор... я предпочла б обидной страсти и этим письмам и слезам». «Обидной страсти»??? О чем это? Почему «обидной»? Почему «предпочла б»? — поди пойми! Все не как у людей. Нет, надо сделать иначе, с воем и ревом: «Я за-амужем! Ты опозда-а-ал!» Вот это понятно любому нормальному человеку, мол, против обстоятельств не попрешь — судьба!

И вот сидит бедняга Онегин один на балконе зимой, в одном сюртуке, а перед ним рюмка, а в ней водка. Вот-вот простудится и умрет. Может, как раз о том и мечтает. Жалко парня до смерти. Главное, за что ему все это? Неизвестно. Вот так всегда в жизни: как хороший человек, так не везет...

Я, конечно, поступаю грубо, вытаскивая напоказ все плохое из, в общем, хорошего и во многом трогательного фильма, но что делать? Я теперь не могу того, что у них называется politcorrectness, надо ведь когда-нибудь и правду говорить. А правда состоит в том, что в своей «судьбе» — как она показана в сюжете пушкинского романа — виноват исключительно и только Евгений Онегин, он сам и никто другой, и эта тема проведена у Пушкина тотально, от начала и до конца, с ювелирной тонкостью, режиссерской определенностью и инженерной жесткостью. Правда состоит в том, что в Татьяне Пушкин воплотил *идеал человека,* идеал женщины, способной перешагнуть через свою страсть во имя своей любви, пожертвовать своим счастьем во имя своей совести. Нынче такие вещи для многих звучат как сотрясение воздуха, но написано-то это кровью. Вот где *барьер*, сверх языкового. Роман написан про одно, а фильм снят совсем про другое.

И тут я вернусь к тому отличию между культурой западной и русской, с которого я начал и которое фильм демонстрирует, как сквозь увеличительное стекло. Отличие, говоря в самом общем виде, состоит в разном отсчете ценностей. На Западе отсчет — от наличного состояния, от наличных (порой сиюминутных) нужд и потребностей человека, то есть, фигурально выражаясь, *отсчет снизу*. У нас же — от идеала, от нужды и потребности в идеале, то есть *отсчет сверху*; отсюда все наши победы и все наши беды (как, впрочем, и у Запада с его отсчетом). В культуре же, в литературе эта разность проявляется в точности так, как различествуют фильм «Онегин» и роман «Евгений Онегин», а именно: на Западе главный предмет произведения, как правило, *судьба* человека, а в России, как правило, *поведение* человека.

Онегин западного фильма «Онегин» несчастлив потому, что судьба виновата, то есть окружающие люди и обстоятельства. С этой целью поступки Онегина в фильме всячески улучшены, а окружающие его люди — Татьяна, Ленский — насколько возможно ухудшены. Это отвечает западной философии судьбы, где на первом месте отдельный индивидуум, «я» — мой интерес, мои проблемы, моя судьба.

Онегин пушкинского романа несчастлив потому, что воспитан как раз в духе такой философии (потому и назван в черновике VII главы «полурусским героем»): он ставит свой отдельный сиюминутный интерес, свои проблемы и хотения впереди всего, впереди своего отношения к другим людям, начиная с собственного дяди и кончая Ленским, Ольгой, Татьяной. В своем письме, не озабоченный ничем, кроме себя, своей «судьбы», своего «блаженства», он невольно всячески улучшает себя и ухудшает Татьяну. Тем самым он оказывается соавтором и идеологом сценария английского фильма «Онегин». Это фильм, снятый Евгением Онегиным, человеком, в общем, хорошим, но которому, в сущности, никого не жалко, кроме себя любимого, который и в самом деле опоздал, но так и не понял, почему опоздал. Таким фильм и получился — к русскому роману отношение не очень имеющим, но в общем симпатичным.

П Р О Е К Т Ы

ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ

Тысячелетье на дворе

Любые круглые исторические даты провоцируют на катастрофическое ожидание. И уж, конечно, в конце второго тысячелетия мы тоже не можем отказать себе в удовольствии некоего рода мазохистского апокалиптизма. А и, собственно, зачем отказывать? Позволим себе эту слабость. Не будем изображать переизбыток оптимизма и сил. Однако же не будем и перевозбуждаться восторгом мрачных демонических картин. Будем смиренны перед лицом этих ожиданий. Тем более что определенные обстоятельства вполне подтверждают их. Впрочем, обстоятельства всегда подтверждают любые ожидания, лишь бы таковые имелись.

Однако, не беря в расчет огромные, гигантские проблемы всяческих там близящихся глобальных катастроф, могущих быть идентифицированными и если разрешенными, то умами равноглобальными, мы отметим некие небольшие, но явные черты тех же могущих быть подмеченными нашими несильными во всяческих там рефлексиях умами.

Вообще-то, воспринимая мир как целокупный сложностроенный организм, можно по малому его отражению в малой точке судить о достаточно серьезных процессах, в нем происходящих. Такой вот род китайской мануальной медицины. Например, не будучи специалистом в экономике и обществоведении, не особенно даже и вникая в эти процессы, но только потому, что в нашей стране так и не сложился рынок и не объявился процесс современного изобразительного искусства, можно судить, что и большой рынок, и гражданское общество у нас пока не состоялись. (Ну, конечно, если предполагать их актуальность и необходимость.) Я говорю о современном искусстве именно в том толковании и определении, как это принято в современной западной культуре. А то в нынешней солидной московской прессе между вполне взрослыми и продвинутыми людьми до сих пор, например, идет интенсивный спор о том, художник ли Малевич или шарлатан, — нонсенс!

Но здесь нужно заметить, и с этого начать наше основное повествование и рассуждение, и нужно заметить утвердительно, что Россия вполне и полностью находилась и находится в ареале западной культуры, являясь только и исключительно Востоком Запада. Какие-то полагаемые для приятствия и удовлетворения самосознания и сладости противопоставления Западу черты восточности, так называемого пресловутого «русского буддизма» или декоративной скифскости, суть не более чем тоска любого европейца по утраченной натуральности и ориентализму. Правда, в наших пределах являющаяся в такой форме некоей самовнедренной интенсифицируемой и сладостно провоцируемой шизоидности — а почему нет? Нельзя? Можно. (Надо заметить, что и Запад с некоторым замиранием сердца нам в этом потакает.) На деле же мы не бóльшие буддисты, чем буддистами являлись те же хиппи. А может быть, по сравнению с ними да-

же и меньшие. Другое дело, что русский вариант общеевропейской культуры, да и вообще истории взаимоотношений с Западом, весьма специфичен.

Не боясь прослыть русофобом, замечу следующее. Вернее, боясь прослыть русофобом, все же замечу следующее. Так вот, хочу заявить следующее, одновременно боясь и не боясь прослыть русофобом. Тем более что все-таки не боюсь этого, ибо уже попал в ряды русофобов. Так вот, если бросить взгляд на весь процесс, можно заметить, что практически за всю свою историю Россия сама не породила ни одного культурно-эстетического направления. Увы, это так. Или не увы, но все равно так. Подобное заявление выглядит достаточно жестким, но я предупреждал, что уже не боюсь прослыть кем угодно. Все стили, направления, эстетические и философские концепции Россия заимствовала у Запада. Начиная от византийской иконы, через петровское барокко к классицизму, романтизму, сентиментализму, русскому роману. Далее — ампир, реализм, символизм, модерн, авангард, концептуализм и самые последние измы наших дней. То есть российская культура есть прямое порождение общеевропейской (особенно в своей интенсивности и полноте — нынешняя урбанистическая культура России). Другое дело, что спецификой России был своеобразный способ апроприации всего этого. Вернее, циклический способ включения в западный культурно-исторический процесс и есть ее специфика пар экселанс.

По известной историософской теории-схеме, Россия подвержена периодическим исчезновениям (периодам изоляции) и появлениям на европейской арене. Такой вот род афазии, если переводить на язык психиатрии, что, кстати, весьма распространено ныне при опытах описания любого антропологического процесса. Но это так, к слову. Вернемся к делу.

В моменты вышеупомянутых выныриваний и подключений России к европейской жизни она обычно обнаруживала некоторое количество новых, неведомых ей направлений и течений, объявившихся и наросших в европейской культуре за время ее отсутствия и интенсивного мучительно долгого пережевывания этих направлений, застигнутых ею в период выныривания (за долгостью и интенсивностью замкнутого пользования становящихся почти фетишами, идолами и символами веры). Однако если в своей органической среде возникновения эти стили и направления появлялись и пробивали себе дорогу в жизнь и на Олимп как реакция друг на друга в борьбе и соперничестве, с доминирующими дифференцирующими признаками, в сложном процессе взаимоотталкивания и взаимозаимствований, то для вынырнувшей России они являлись как нечто целое с доминирующими интеграционными признаками. У нас пытались отыскать и с торжеством отыскивали преимущественные, если не явные, то хотя бы лежащие в их основе, черты и идею единства. Именно эта неспособность видеть как бы целое и объединяющее и ставилась часто в укор западному сознанию русскими мыслителями. Кстати, если это и не породило, то в немалой степени способствовало укоренению знаменитого российского синкретического сознания. При наличии вообще внутриевропейских противоречий возникала иллюзия понимания Европы гораздо лучше и глубже, чем она сама понимает себя и глубинный смысл своих собственных порождений, достижений и ужасающих провалов.

Подобные синкретические сгустки, отделенные друг от друга периодами пропадания, выпадания из европейского процесса, наделенные невиданной силой их переживания и заселения собственными утопиями и фантомами, рассыпаны по всей истории российской культуры и длятся, длятся в своей неизживаемой жизнеподобной актуальности. Именно их критическая масса, так сказать, крупная агрегатная поделенность и разделение огромными, почти пустотными провалами придает им такую странную жизнеподобность и невозможность слиться друг с другом. Я понимаю, что подобная монструозная картина, почти из жанра фэнтези, описанная к тому же беспорядочной квазинаучной терминологией, может вызвать только недоверчивое и снисходительное покачивание головой, однако же... Однако же и доныне той же самой слезой плачут по вчерашним жертвам режима и убиенному Пушкину, вскипая одинаковой злобой к палачам сталинского режима и к бессовестному Дантесу, и готовы отдать разновременным жертвам, которых разделяет век, свою кровь, сердце и душу. То есть, как всем известно, напрочь возродить — всех и сразу — разнообразных от-

цов. Ясное дело, что по сравнению со столь грандиозной и захватывающей задачей построение мелких деталей быта и культуры — вещь не столь увлекающая и значимая.

Надо заметить, что подобный культурный модус вивенди породил и специфическую способность местного культурного субъекта к моментальным перемещениям по временам и культурам, что объявилось в феномене языковой мобильности и так называемого двоемыслия, троемыслия и т.д. Той как бы принципиальной предрасположенности к концептуалистскому сознанию, которое в западной культуре конституировалось только к середине 80-х, когда набрал силу процесс развеществления жестких жанров и видов искусства и вербализации изобразительного искусства. В русской же культуре доминация слова всегда была столь сильна и фиксирована, что, например, любой визуальный акт как бы сгорал между двумя мощными вербальными. То есть некоей предполагавшейся, предшествующей любому изображению артикулированной в неких словах идеи и последующим за самим изображением актом словесного же его объяснения-толкования. В этом сочетании само изобразительное воспринималось как *недо*сказанное, эдакое поучительное для неумеющих сказать точно и хорошо словами. Что и закономерно поставило на вершину достижений русского изобразительного искусства передвижническую школу. Что и справедливо с нашей, местной, точки зрения.

Но это все, так сказать, к слову.

А теперь последнее. Последнее по ходу повествования, но отнюдь не последнее по значению. А даже совсем наоборот — самое, можно сказать, важное.

Точно так же, как все стили и направления в культуре, все формы своего государственно-политического устройства Россия тоже заимствовала у Запада. Мы в данном случае не будем обсуждать мелкие различия и варианты абсолютизма или конституционной монархии. Но вот на исходе второго тысячелетия, вернее, в начале его последнего столетия Россия сподобилась явить миру нечто свое, исключительное, неспутываемое и неотчуждаемое в ряду социально-политических систем. Собственное «ноу-хау», никем не могущее быть оспоренным. Имя этому феномену — социализм. Вернее, его конкретное воплощение в виде советского строя. Сама историософема опять-таки возникла в недрах западного культурного сознания и обкатывалась там достаточно длительное время. Но попытка ее реального воплощения, реализации удалась только у нас. В данном случае мы не обсуждаем ни нравственно-этической стороны этого феномена, ни человеческих и моральных издержек. Они ужасающи, но мы не об этом. Не будем рассуждать также, насколько реализованный феномен соответствовал теоретическим разработкам. Ведь и нынешние образцы действующих либеральных демократий весьма в различной степени соответствуют неким теоретическим нормативным образцам. Именно воплощенный социализм является единственным реальным достижением и вкладом России в сокровищницу европейской истории. И не только европейской.

Уже впоследствии, будучи многажды перенесенным и внедренным в различные исторические условия различных стран и режимов — от фашизма до африканского социализма, — он так и остался нашей трейд-маркой. Причем во всех других случаях, будучи отягченным разного рода архаическими пережитками и упованиями, типа «земля и кровь», он нигде не достигал такой чистоты воплощения, как у нас, в особенности на пределе 20-х и 30-х годов.

Апокалиптические же ожидания, с которых начинается эта статья, вполне подпитываются не только всеобщим мировым ожиданием неких фундаментальных перемен, но и нашим личным реальным опытом крушения и завершения большого эона русской культуры. Тем более что если на порождение некоего нового специфического феномена, наподобие описанного, уйдет опять целое тысячелетие, то это почти и есть конец света.

Единственно, остается надеяться, что наши потомки в далеком третьем тысячелетии сподобятся создать нечто оригинальное, но более гуманистичное. Хотя, кто их знает, наших потомков.

Лучшие отечественные
кинофильмы
на кассетах

VHS...

1990

1999

...и DVD

МОСФИЛЬМ

СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ

ЛЕНФИЛЬМ

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

ЭКРАН

ЛУЧ СТУДИЯ

КРУГ

ГОСФИЛЬМОФОНД РОССИИ

КРУПНЫЙ ПЛАН

Киновидеообъединение «КРУПНЫЙ ПЛАН»
http://www/kp.l-card.ru; e-mail: cinema@l-card.ru
123242 Москва, Дружинниковская ул. 15; тел. 255-9060

...лазерных дисках

Video CD...

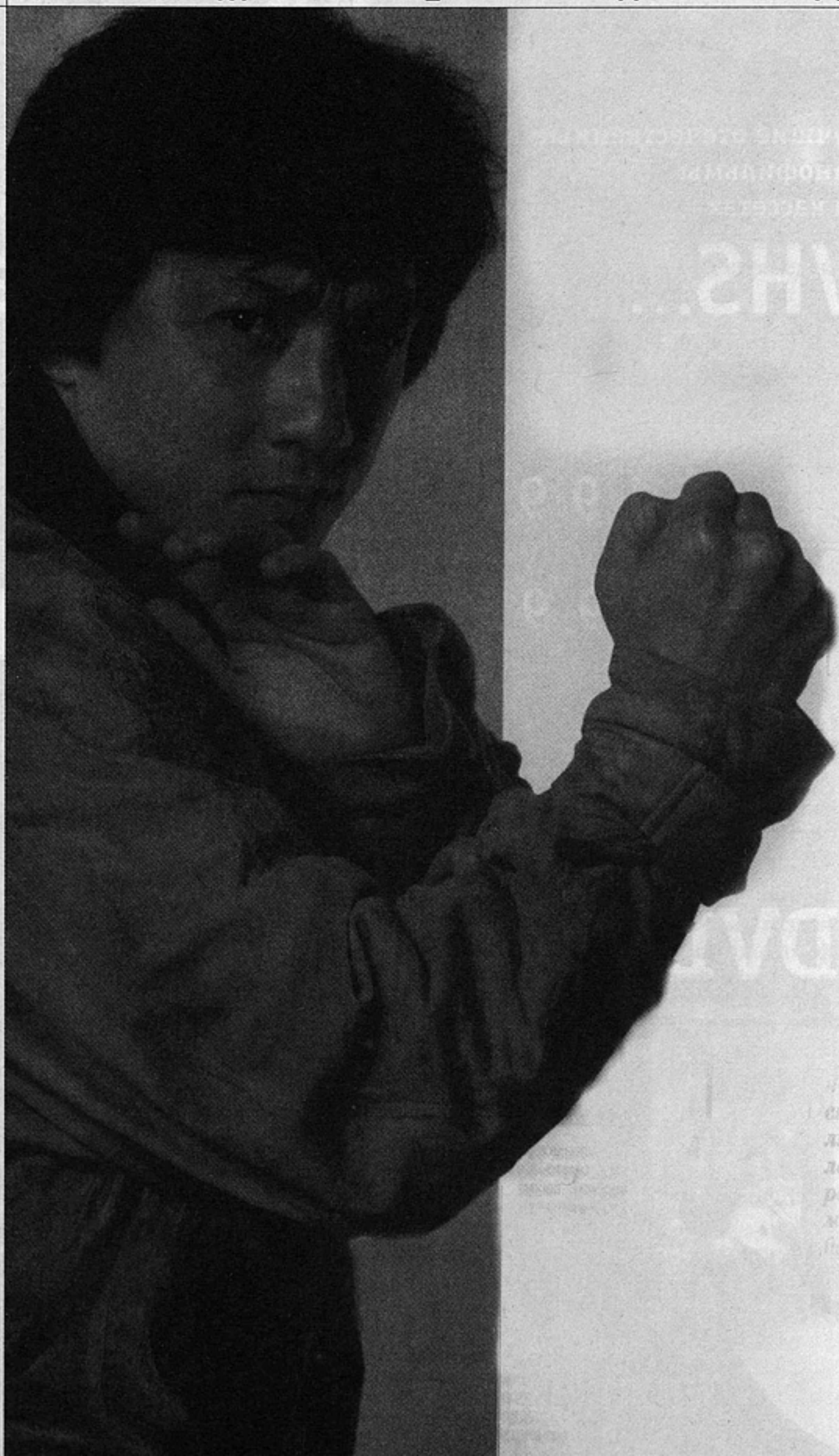
1997

XXI

КРУПНЫЙ ПЛАН

мы стараемся идти
в ногу со временем

И М Е Н А



Джеки Чан

АНЖЕЛИКА АРТЮХ, ДМИТРИЙ КОММ

Джеки Великолепный

Меня зовут Чан. Джеки Чан.
Джеки Чан. «Моя жизнь»

1

Еще несколько лет назад Джеки Чан говорил о себе: «В Азии я — Юрский парк и Инопланетянин в одном лице!» В этой фразе парадоксально сочетались почти детское хвастовство своей популярностью и горечь от того, что эта популярность ограничена рамками Юго-Восточной Азии. В Европе и Америке Джеки Чан долгое время являлся скорее культовой фигурой, чем звездой. Но сегодня, после успеха в США «Разборки в Бронксе» (1995), триумфа фильма «Первый удар» (1996) в мировом прокате, после огромных прибылей, которые принес продюсерам «Час пик» (1998), и, наконец, после премии MTV и поощрения со стороны официального Голливуда в виде права оставить свои ладони на Сансет-бульваре, аттракцион по имени Джеки Чан приобрел поистине планетарный размах. В самый раз создавать «Джекиленд» или «Чанский парк».

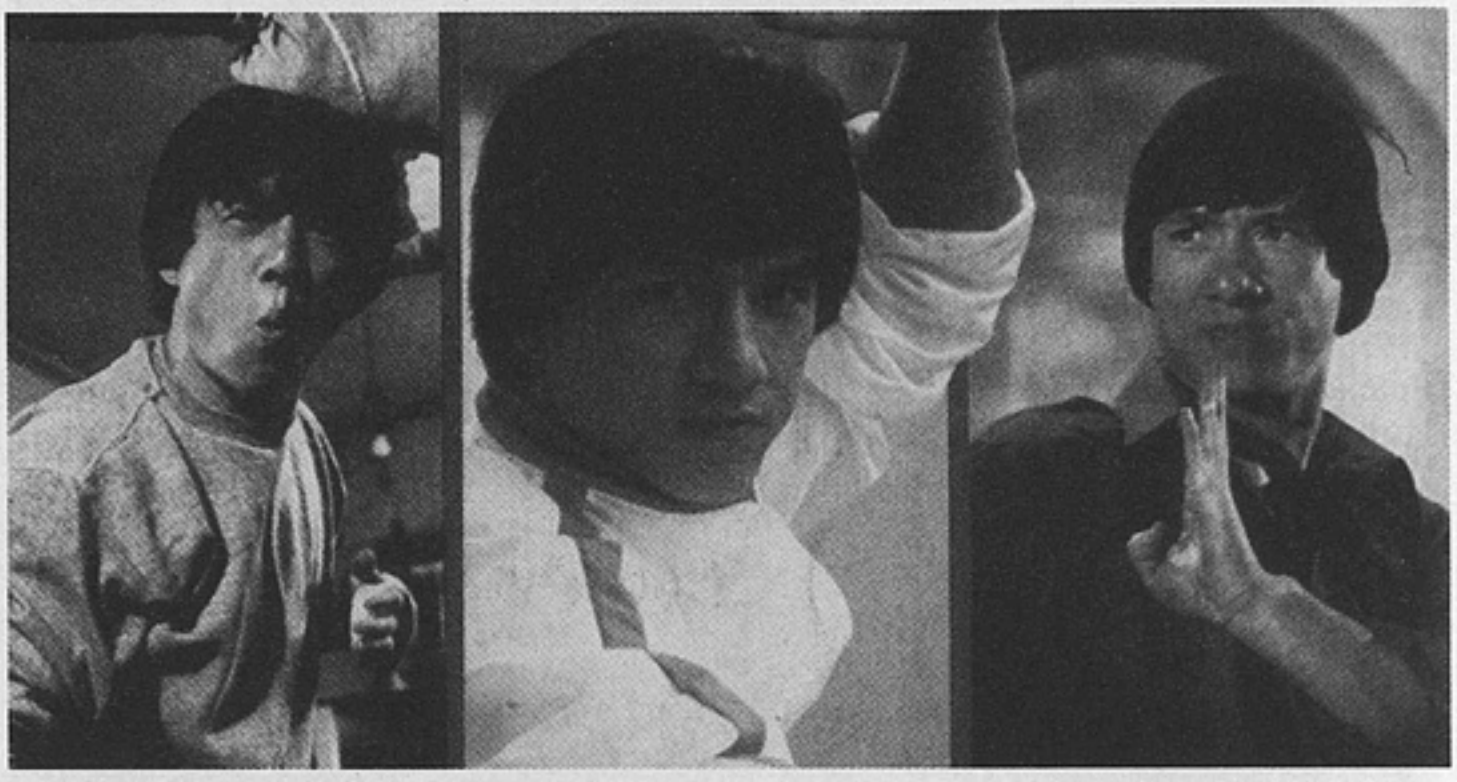
Голливуд возлюбил Джеки столь же пылко, сколь презрительно некогда отвергал, именуя «азиатской мартышкой». Сегодня здесь в ходу совсем иные эпитеты: «клоун-принц от кун-фу», «Будда драк и трюков», для более интеллектуальных зрителей — «наследник Бастера Китона». Чану даже удалось потеснить Брюса Ли в качестве имени нарицательного для обозначения всех китайцев. Если несколько лет назад в сознании американского обывателя всех азиатов звали Брюсами, то сегодня герой популярного сериала «Сетевая мощь», обращаясь к китайцу, говорит: «Эй ты, Джеки Чан, иди сюда!» Разве это не слава?

Тем не менее Джеки столкнулся с проблемой, которая встает перед всеми титанами «новой волны» гонконгского кино, пытающимися адаптироваться в Америке. Выяснилось, что там могут расточать комплименты и потихоньку обкрадывать (так Квентин Тарантино использовал сюжет «Города в огне» гонконгского мастера криминальных драм Ринго Лама для своих «Бешеных псов»), а потом вам дадут Ван Дамма на главную роль, но зверски перекроят ваш фильм — потому что кино с Ван Даммом должно быть очень простым и понятным. «Я чувствую себя маленьким мальчиком в начале большого туннеля», — признается автор «Однажды в Китае» и продюсер «Убийцы» Цуй Харк, которого американские критики нарекли гонконгским Спилбергом. Харку саркастически вторит Ринго Лам, чей «Максимальный риск» студией был изрезан так, что от оригинального варианта остались одна-две сцены: «Я должен быть счастлив уже тем, что мне дали снимать в Голливуде. Какой счастливый парень этот Ринго Лам. Мистер Счастливчик!»

Рассматривать творчество Джеки Чана в контексте гонконгской «новой волны» не только уместно, но и необходимо, несмотря на то, что в отечественном «гонконговедении» его редко ставят в этот ряд, предпочитая видеть в роли духовных лидеров Джона Ву или Цуй Харка. Между тем именно Чан и его кинематографические эксперименты начала 80-х (когда Джон Ву был сослан снимать военные боевики в Таиланд и уже потому не мог влиять на гонконгский кинопроцесс) перекинули своеобразный мост от эксплуатировавших национальную экзотику ко-

стюмных «шаолиньских» боевиков к гиперурбанистическим, рассчитанным на интернациональную аудиторию «Убийце» и «Полному контакту». Признанием роли Джеки Чана в формировании нового облика гонконгского кино служит, в частности, его избрание президентом созданной на рубеже 90-х Гильдии режиссеров Гонконга, куда вошли все ведущие режиссеры «новой волны» — Цуй Харк, Джон Ву, Ринго Лам, Вонг Карвай... И то, что сегодня Джеки Чан не пытается бороться с навязываемым ему поверхностным имиджем актера-трюкача, кумира тинэйджеров, вовсе не свидетельствует о том, что он с ним согласен. Снимаясь в бестолковых опусах, типа «Часа пик», он, кажется, просто использует Голливуд для достижения мировой славы. Собственные же режиссерские проекты, такие, как вышедший в том же 1998 году «Кто я?», продолжает делать в Гонконге, как бы успокаивая всех понимающих: «Не волнуйтесь, ребята, я остался прежним...»

2



«Большая драка»

Практически все будущие реформаторы гонконгского кино пришли в профессию в 70-е годы и к началу 80-х уже добились права на самостоятельность. Однако двигались они разными путями. Один предполагал обучение будущих кинематографистов в университетах США, Европы или Канады — и через университетские кампусы прошли Цуй Харк, Стэнли Тонг и Ринго Лам. Второй путь пролегал через долгое и всестороннее постижение основ традиционного «шаолиньского боевика», работу ассистентом режиссера или статистом-каскадером на студиях Shaw Brothers и Golden Harvest. Часто (хотя и не всегда) этому предшествовали годы муштры в гонконгском отделении Пекинской оперы. Джеки Чану, равно как Джону Ву, Само Хунгу, Чинг Сютангу, выпал второй путь.

В начале 70-х снимавшиеся на кантонском диалекте боевики с кун-фу благодаря успеху фильмов Брюса Ли выбрались из категории «Б» и начали вытеснять с кинорынка Гонконга высокобюджетные мюзиклы и исторические драмы, основным языком которых был «мандарин». Этот жанр требовал большого количества каскадеров, умеющих стоически переносить боль, готовых сниматься за гроши и без страховки. За плечами будущего Джеки Чана, которого тогда звали Чен Гангшен, было гонконгское отделение Пекинской оперы, и это делало его идеальным каскадером. Ибо в числе главных добродетелей китайского оперного артиста наряду с умением петь, танцевать и знанием боевых искусств была способность невозмутимо терпеть боль. Она воспитывалась традиционным китайским способом: за малейшую провинность учеников нещадно били палками, причем если наказуемый хоть как-то показывал, что ему больно, начинал кричать или плакать, наказание возобновлялось. (Кстати, умение читать и писать в число добродетелей в Пекинской опере не входило, а потому Джеки Чан практически неграмотен.)

Каскадерское амплуа Чана — дублер главного злодея, получающий сокрушительный удар от героя и пробивающий собой стену (вариант: падающий с третьего этажа головой вниз). Ему посчастливилось даже получить пару-тройку оплеух от Брюса Ли в «Кулаке ярости». Но потом Брюс умер, и кинематограф боевых искусств почти на десять лет погрузился в бесплодные поиски замены. Пробиться

на главную роль можно было лишь доказав, что станешь новым Брюсом. Включиться в эту гонку означало подвергнуть себя тяжелому психологическому испытанию. Ценой весьма недолговечной славы могла стать полная утрата индивидуальности, как это случилось с актером Хо Чунгтао, безвозвратно превратившимся в марионеточного Брюса Лая. Но статус каскадера был еще более бесперспективен, да и век представителей этой профессии, как правило, оказывался недолгим. Джеки решает испытать удачу и принимает правила игры, уже сломавшей не одного актера. Вилли Чан (не родственник) — характерный актер, ставший его другом и являющийся его менеджером по сей день, сводит Джеки с Ло Веем — создателем двух самых успешных фильмов Брюса Ли, только что основавшим собственную студию и ищущим потенциальную звезду.

Принято считать, что Ло Вей пытался сделать Джеки еще одним Брюсом Ли. Это не совсем верно. Ло Вей был режиссером старой школы. Его фильмы выглядели красочными спектаклями масок с поединками на живописных лесных опушках, одинаково чуждыми как брутальности, так и любой травестии классических «шаолиньских» канонов. Для них требовался скорее не Брюс Ли, а романтический герой в духе легендарного красавца 60-х Вонга Ю. Джеки Чана же даже выкрашенное белилами лицо, нарисованные брови и подведенные глаза не могли превратить в прекрасного принца из китайской сказки. Впервые в жизни получив главные роли, он был смешным и тем приводил в бешенство Ло Вея, который беспощадно вырезал из фильмов все его комические импровизации.

За два года Ло Вей снял Джеки в семи фильмах, и все они провалились в прокате. Джеки в отчаянии подумывал уйти из кино. Но неудачи заставили его серьезно задуматься о природе своего актерского дара. Вскоре он понял две вещи. Во-первых, что он совсем не хочет быть вторым Брюсом Ли, а во-вторых, что никто из действующих режиссеров не поддержит его в этом стремлении. Он нашел для себя образ, который был вызовом всем неписаным правилам киноиндустрии боевых искусств, — своего рода анти-Брюс Ли, плутоватый недотепа из народной сказки, берущий свое не физической силой, а смекалкой и ловкостью. «Когда Брюс бьет — он супергерой. Когда я бью — ой, больно, я ушиб руку!» — так Джеки Чан характеризует своего героя.

Идея эта была кощунственна не только потому, что в корне меняла устоявшееся представление о герое. В каноническом «шаолиньском» кино герой мог реализовать себя только в бесконечной череде поединков, которые подчас занимали три четверти экранного времени. Главной задачей этих фильмов было максимально эффектно показать технику того или иного стиля кун-фу, вследствие чего их действие помещалось в некое абстрактное, почти фэнтезийное прошлое, а сами бои были лишены внутренней драматургии. Как правило, они происходили на лесных опушках или пустынных площадях, где противники могли беспрепятственно — и бесконечно долго — медитировать в движении. Им не приходило в голову поднять с земли палку или кинуть во врага камень — ведь это нарушило бы чистоту боевых стилей! Образ комического кунфуиста, придуманный Чаном, требовал новой режиссуры, в которой поединок был бы насыщен драматизмом, а его пластический рисунок раскрывал характеры соперников.

Возможно, уже тогда Джеки начал понимать, что должен стать «играющим режиссером». Но ни один продюсер Гонконга, находясь в здравом уме, не дал бы непопулярному актеру деньги на подобную затею. Однако времена менялись. Джеки Чан не был единственным кинематографистом, понимавшим, что «папины» представления о кино нуждаются в решительном реформировании. Уже вернулся в Гонконг после окончания техасской киношколы Цуй Харк, одержимый идеей сочетать американские технологии с китайским визуальным стилем, уже начал работать на гонконгском ТВ молодой ассистент режиссера Ринго Лам. Но тогда судьба свела Джеки не с ними, а с начинающим режиссером Йен Ву-пином (по другой транскрипции — Йен Ву-пинг) — еще одним будущим классиком «новой волны», автором модернизированных «стилевых» фильмов «Тай Чи» и «Вин Чун» (недавно он покорил Голливуд своей постановкой боев в «Матрице»).

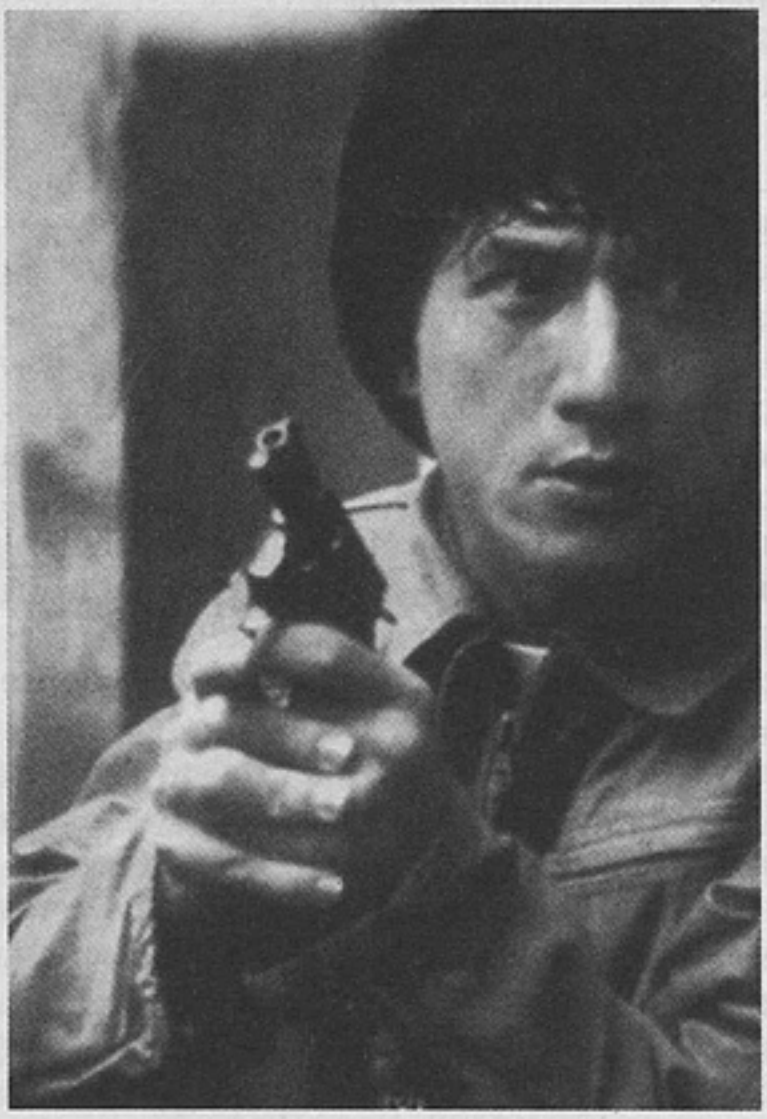
Невзирая на протесты руководства студии, Йен Ву-пин пригласил Джеки Чана на главную роль в своем дебютном фильме «Змея в тени орла» (1977), впервые явившем миру Джеки — комического кунфуиста. Образ был развит в последовавшем годом позже «Кунфуисте-недоучке», но своей вершины достиг во второй со-

вместной картине Йен Ву-пина и Джеки Чана — легендарном «Пьяном мастере» (1978), породившем целый субжанр — «кун-фу комическая».

Ставший самым кассовым гонконгским фильмом после картин Брюса Ли, «Пьяный мастер» явился своеобразным компромиссом между каноном старой «стилевой» школы и незнакомыми раньше кинематографу боевых искусств традициями комедии гэгов. Травестированию подвергся, пожалуй, самый мифологизированный образ гонконгского кино — непобедимый мастер кун-фу и врачеватель Вонг Фей-хунг. В хрестоматийном исполнении Кван Так-хинга (с участием которого с 1949 по 1970 год было снято более ста картин о Вонг Фей-хунге) мастер Вонг представал лишенным слабостей героическим персонажем-маской. Вонг Фей-хунг Джеки Чана оказался обаятельным лентяем, выгнанным из школы кун-фу и постигающим основы «пьяного бокса» под началом непросыхающего бродяги. Даже сегодня «Пьяный мастер» поражает тем откровенным наслаждением, с которым раскрепощенный, получивший наконец право на импровизацию Джеки выворачивает наизнанку священные нормы искусства кун-фу.

Но предельно демократизировав образ героя в своем фильме, Ву-пин не решился окончательно порвать с традицией. И дело не только в том, что он использовал стандартные принципы съемки и построения действия. Сам выбор стиля «пьяного бокса», позволивший Джеки проявить в полной мере свой комедийный талант, должен был одновременно стать для авторов фильма чем-то вроде индульгенции на право снимать смешно; в том, что такая индульгенция необходима, похоже, не сомневались ни Йен Ву-пин, ни его ведущий актер. В результате герой, как и весь фильм, постоянно балансирует между объяснением в верности традиции и абсурдистской насмешкой над ней. Это еще не Джеки Чан, но уже и не «второй Брюс».

3



«Полицейская история»

В той решительности, с которой Джеки Чан в 80-е приступил к реформированию гонконгского боевика, был повинен не столько его новый статус «играющего режиссера», полученный по контракту со студией Golden Harvest сразу же после триумфа «Пьяного мастера», сколько его первая — неудачная — попытка покорить Америку. Чтобы лучше понять произошедшую в нем перемену, надо вспомнить, что поначалу Джеки не имел особых режиссерских амбиций, встать по другую сторону камеры его заставила убежденность, что никто из других постановщиков не сможет снимать его так, как нужно. И хоть Джеки отказался тиражировать образ пьяного мастера («Если все вокруг ходят пьяными, я буду оставаться трезвым!»), в своих первых режиссерских работах он не смог избежать повторения традиций ву-пиновской «кун-фу комической» — возможно, просто потому, что еще не знал других.

В Гонконге от него никто не требовал большего — после «Пьяного мастера» любой фильм с участием Джеки Чана автоматически становился хитом. Однако глава Golden Harvest Реймонд Чоу, некогда открывший Брюса Ли и мечтавший повторить свой американский успех, буквально вытолкнул свою новую звезду за океан.

Первые американские фильмы с участием Джеки Чана, вроде «Драки в Бэттл-Крик» (1980), не стоили бы внимания, если бы не тот переворот, который

они учинили в его взглядах на кинематограф. Дело здесь не только в их коммерческом провале и в тех насмешках, которыми осыпали гонконгского актера американские кинобоссы. (Голливуд готовился пылко возлюбить австрийского культуриста с труднопроизносимой фамилией, а потому путавшемуся под ногами «азиату» не прощалось ничего — ни его неуклюжий английский, ни настойчивые попытки выглядеть смешным, ни отсутствие рельефной мускулатуры.) Однако подлинным шоком для Джеки стало осознание архаичности и провинциальности гонконгского кино на фоне голливудского профессионализма и жанрового разнообразия. Голливуд был несправедлив к Джеки, но несправедливость эта была отражением низкого реноме гонконгской кинематографии в целом.

Вместе с тем Джеки не мог не видеть, что во многом превосходит голливудских звезд экшена и практически во всем — американских постановщиков драк. Его раздражала неповоротливость голливудских каскадеров, и он искренне не понимал, что значит «двигаться слишком быстро». «В Гонконге я могу ударить любого каскадера — бац, бац, бац! — и он отобьет каждый удар, — недоумевал Джеки. — Американские же каскадеры такие медленные! Я бью его — бац, бац, бац! — и лишь после третьего раза он начинает блокировать мой первый удар!»

Обида вкупе с восхищением предопределили будущее отношение Джеки к Голливуду по закону любви-ненависти. Осознав, что «азиатской мартышке» в обозримом будущем не светит стать голливудской звездой, он вознамерился внедрить американские принципы зрелищности и полижанровости в Гонконге. Можно сказать, что, поняв, что ему не удастся переехать в Голливуд, он решил перевезти Голливуд в Гонконг.

Джеки направил на решение этой задачи всю свою феноменальную энергию. Голливуд подсказал ему необходимость «шлифовать» себя, подыскивать своему образу уникальные характеристики и опознавательные знаки (как когда-то это делали великие Китон, Ллойд и Чаплин). Общность между великими комиками и Джеки Чаном обнаруживалась сама собой — в его образе мышления и художественном чутье. Не умеющий читать и писать Джеки, казалось, вырос в стенах студии Keystone с ее начертанным над воротами правилом: «В книгах нет гэгов».

Трудно поверить, что «Проект «А» (1983) — шедевр, буквально катапультировавший гонконгское кино в его новейшую историю, — был снят тем же человеком, который годом раньше поставил вполне стандартную комедию с кун-фу «Лорд-дракон». Однако это так. Комический кунфуист в одночасье уступил место режиссеру-автору.

«Проект «А» концентрирует в себе всю программу будущего кинематографа Джеки Чана. Комиксовый сюжет, в центре которого был все тот же плутоватый шалопай, выгнанный из полиции за строптивость и вынужденный героически сражаться как с терроризирующими Гонконг пиратами, так и с тупостью начальства, дал шанс неистовой фантазии Джеки, отныне не скованной канонами «шаолиньского» кино. И этот шанс не был упущен. Построенный в павильонах Golden Harvest шикарный и отчаянно веселый Гонконг девятнадцатого столетия, населенный едва ли не всеми мыслимыми персонажами авантюрного кино — пиратами, игроками, контрабандистами, англичанами аристократами, моряками, городской шпаной в помятых цилиндрах и, разумеется, обожающей потасовки полицией, — выглядел чем-то средним между ковбойским городком Дикого Запада и Одессой времен «Гамбринуса». Это был первый в гонконгском кино случай, когда город являлся полноправным участником действия, а не просто фоном для поединков.

«Проект «А» также стал первым трюковым фильмом в биографии Джеки Чана. Здесь он не только вытворял привычные кун-фу-кульбиты, но и устраивал феерические гонки на велосипедах, и впервые в жизни пытался модернизировать знаменитые гэги. Например, гэг Гарольда Ллойда, висящего на стрелках башенных часов, Джеки трансформировал в опасный трюк (выпустив из рук часовую стрелку, он летел вниз, замедляя падение тем, что пробивал телом матерчатые навесы), и это стало фирменной чертой его стиля. В придуманных им сценах гэги и трюки срастались неразрывно, образуя фрагменты одного большого и переливающегося всеми цветами радуги фильма-аттракциона.

Наконец, Джеки сумел извлечь поединок с лесных опушек и поместить его в обыденную среду — на узенькие гонконгские улочки, в портовые кабаки и респектабельные клубы, где его герои могли вволю ломать друг о друга стулья, кидать-

ся бутылками и тарелками с лапшой. Извлеченные из тепличных условий поединки немедленно стали похожи на обычные потасовки, а гэги, придуманные Джеки в огромном количестве, заставляли их выглядеть еще более бестолковыми. Такова была цена новаторства. Отныне по фильмам Джеки Чана нельзя будет изучать кун-фу.

4

«Разборка в Бронксе»

Поединок в азиатском кино всегда больше, чем поединок. Там, где взгляд европейца видит просто драку, китайский или японский зритель обнаруживает ритуальное столкновение различных ценностных систем и мировоззрений. И, как в любом ритуале, в поединке имеет значение каждая деталь: движение персонажа, его взгляд, исповедуемая им техника боя, оружие, которым он пользуется; для азиатского зрителя все это — опознавательные знаки, раскрывающие суть образа. «Кун-фу — это не просто физическая техника, — утверждает ветеран кинематографа боевых искусств Гордон Лю. — Кун-фу — это Знание». Таким образом, поединок превращается в противостояние различных знаний, каждое из которых претендует на роль истинного. Можно сказать, что поединок — это ритуализированный поиск истины.

Гонконгская «новая волна» не изменила статус поединка, напротив, закрепила его в качестве главного конфликтообразующего элемента, сделала более изощренным и разнообразным и использовала все технические достижения современного кино, чтобы усилить его и без того почти сакральное значение. Джон Ву в «Убийце» сколько угодно может надевать на Чоу Юнь-фа плащи и белые шарфики, объясняясь в любви Жан-Пьеру Мельвилю, но когда начинается сражение в церкви, фильм начинает напоминать урбанистическую версию героических эпосов 60-х, снимавшихся ведущим режиссером Shaw Brothers Чангом Че. Гений фэнтези Чинг Сю-танг, в чьих фильмах герои, сражаясь, проводят больше времени в воздухе, чем на земле, а элементы боевых стилей артифицированы настолько, что их невозможно узнать, все же периодически заставляет противников замирать в канонических позах — видимо, чтобы зритель не забыл, что ему показывают поединок. И что уж говорить о Цуй Харке, который в «Воинах с волшебной горы» даже мастеров спецэффектов из лукасовской IL&M ухитрился использовать для реанимации архаических канонов китайского фольклора.

И лишь Джеки Чан в своих фильмах 80-х пытается лишить поединок нарочито романтического пафоса (сохраняя за ним центральное место в фильме). Его герой не знает безоговорочной истины или, точнее, наделен знанием, что этой истины не существует. В столкновениях с многочисленными и намного более сильными противниками это знание не делает его сильнее, зато ослабляет врагов, ко-

торым нечего противопоставить не признающему никаких правил герою с его почти «мультяшным» темпераментом (и такой же выживаемостью). Злодеи могут быть сколь угодно cool, но Джеки отчаянно smart, и у них нет никаких шансов. Сражаясь в фильме «Закусочная на колесах» (1984) с чемпионом мира по кикбоксингу непобедимым Бенни Уркидесом, Джеки легко одерживает верх, когда завлекает противника в непредсказуемое пространство игры, где суровый, мускулистый Уркидес начинает выглядеть тяжеловесным и неповоротливым, как деревянный чурбан, на котором практикуются начинающие бойцы.

Хореографией поединков Джеки занялся в девятнадцать лет на одном из ранних фильмов Джона Ву, однако тогда это было скорее способом приятно провести время, чем видом искусства. Искусством поединок сделал сам Джеки в 80-е годы. Несмотря на то что у него элементы кун-фу почти невозможно отделить от гэгов и акробатики (а возможно, как раз благодаря этому), его авторитет как хореографа боев непререкаем, что доказывают восемь наград Гонконгской киноакадемии (Hong Kong Film Awards) в сакраментальной номинации Best Action Design.

Новая хореография требовала новых каскадеров — тем более что старые, испорченные статичными «шаолиньскими» фильмами, зачастую отказывались работать с «сумасшедшим юнцом», требовавшим вместо привычных фигур кун-фу исполнения сложных и опасных трюков. Джеки приходит к выводу, что ему нужна не дешевая рабочая сила, какой в те годы считались каскадеры, а высокооплачиваемые профи новой формации, способные составить его единую команду и рисковать не меньше, чем он сам. И он создает собственный «Клуб каскадеров Джеки Чана» (Jackie Chan's Stuntmen Club), вербует их по всему миру, из собственного кармана оплачивает их работу, снаряжение и лечение травм, ибо нет страховой компании, которая согласилась бы на такой риск — выдать страховку Джеки Чану и его трюкачам. Воспитанники Джеки не просто исполняют десятибалльные по шкале риска трюки, но и могут стилизовать их под требуемые жанровые стандарты — например, трюки в стиле немой «комической» («Крестный отец из Кантона»), или бондовские трюки («Первый удар»), или трюки а-ля Индиана Джонс («Доспехи Бога» и «Доспехи Бога-2») — в зависимости от того, что нужно их неистощимому на идеи боссу.

«Клуб каскадеров» дебютировал в «Полицейской истории» (1985) — первом модернизированном полицейском триллере Гонконга, наглядно продемонстрировавшем преимущества современного городского ландшафта в качестве арены для боевых и трюковых сцен.

Раздражителем для Джеки опять выступил Голливуд, а точнее, американский фильм «Защитник», в котором он снялся перед тем, как приступить к «Полицейской истории». Режиссер «Защитника» Джеймс Гликенхауз имел собственные представления о том, как нужно снимать американо-азиатский боевик: он хотел превратить Джеки Чана в подобие китайского Клинта Иствуда. Идиотизм этой затеи был настолько очевиден, что Джеки даже не пытался спорить с постановщиком, он просто старался впихнуть в фильм как можно больше своих «фирменных» драк. Но Гликенхауз вырезал поставленную Джеки потасовку в гимнастическом зале, а его финальный поединок с чемпионом США по кикбоксингу Биллом Уоллесом снял средним планом, почти не прибегая к помощи монтажа, что даже по меркам «шаолиньского» кино выглядело невыносимым ретроградством. Джеки не мог допустить, чтобы подобную сцену увидели зрители в Азии, поэтому он, договорившись с Уоллесом, переснял и по-новому смонтировал финал, а также изменил еще несколько сцен в фильме (причем сделал это в нарушение всех авторских прав), и его версия «Защитника» имела большой успех в Гонконге. Сразу после этого он приступил к съемкам собственного полицейского фильма, и один из членов группы Гликенхауза впоследствии признавался: «Когда «Полицейская история» Джеки Чана вышла на экраны, мы все поняли, каким должен был быть «Защитник».

Уже открывавшая «Полицейскую историю» сцена автомобильной погони в гонконгских новостройках (машины, несущиеся по склону холма, буквально сносят расположенные там дома) являла невиданную масштабность разрушений. Что до пятнадцатиминутного финального побоища в ультрасовременном супермаркете среди сверкающих металлом эскалаторов, неоновых огней и разлетающихся вдребезги витрин (каскадеры даже переименовали фильм в «Стеклянную

историю»), то оно и поныне остается чем-то вроде недостижимого Эвереста в жанре городского боевика. Уже через пару лет Джон Ву, Ринго Лам и другие выстрелили целой обоймой фильмов, пошедших куда дальше шедевра Джеки Чана в романтизации поединка в каменных джунглях Гонконга. Но если бы в 1985 году «Полицейская история» не была названа лучшим гонконгским фильмом, вряд ли это «светлое будущее» наступило уже в 1986-м.

В «Полицейской истории» Джеки Чан окончательно суммировал свои принципы хореографии боевых сцен. Прежде всего они требовали схватки одновременно с несколькими врагами, причем старомодный вариант, когда противники подбегали к герою по очереди, категорически отвергался. Чтобы добиться реалистично выглядящих сцен в стиле «один против всех», Джеки разработал систему голосовых сигналов, которыми каскадеры во время боя могли оповещать его и друг друга о своих действиях. Так вопль «о-о-о!» означал, что нападает противник спереди, а боевой клич «у-у-у!» подсказывал, что удар готовится нанести противник сзади.

Впрочем, в последние годы Джеки Чан нет-нет да и вспоминает об истоках. В частности, он нарушает свое любимое правило драться только с коллективным противником: «Пьяный мастер-2» (1994), завершающийся феноменальным поединком один на один с блестяще подготовленным соперником, — большой «привет» традициям того самого «стилевого» кино, которое он некогда столь радикально реформировал. На поверку, являясь вызовом Цуй Харку и его успешно раскрученному киносериалу «Однажды в Китае», «Пьяный мастер-2» ненавязчиво напоминает зрителям, что шедевры Джеки иногда все же могут быть школой кун-фу.

К началу 90-х поверженное «шаолиньское» кино уже перестало быть тяжкими оковами, тормозящими творческую фантазию художников. Оно превратилось в материал для изящных ретрофильмов и вызывало у публики не раздражение, а легкую ностальгию. Цуй Харк сыграл на этом, возобновив прервавшийся в 70-е годы кинематографический эпос о Вонг Фей-хунге. Несмотря на высокий технический и профессиональный уровень его сериала (всего было снято шесть серий «Однажды в Китае», не считая бесчисленных подражаний), образ легендарного китайского героя, созданный восходящей звездой гонконгского кино Джетом Ли, не особенно отличался от хрестоматийной трактовки — все тот же человек без недостатков, монопольно владеющий правом на истину. Но Джеки Чан, для которого роль Вонг Фей-хунга когда-то оказалась счастливой, имел совсем иное представление о том, каким должен быть этот персонаж.

«Пьяный мастер-2» явил публике памятного еще по первому фильму симпатичного оболтуса, способного драться в полную силу лишь приняв, и немалую, порцию спиртного. Джеки не собирался снимать эту ленту сам, для постановки был приглашен ветеран кинематографа боевых искусств Лау Кар-люн. Однако его старомодная манера работы и специфическое чувство юмора грозили погубить картину. В итоге Джеки отстранил Лау Кар-люна и сам поставил финальную схватку, ныне признанную одной из лучших сцен рукопашного боя в истории гонконгского кино. Можно сказать, что Джеки Чан выиграл свой заочный поединок с Цуй Харком столь же уверенно, сколь герой его фильма победил в финале крутого вожака шайки контрабандистов. В поставленной им сцене противники демонстрируют высший класс балетного кун-фу, а герой Джеки, выпив для бодрости технический спирт, еще и ходит колесом, сражается, стоя на голове, а также в буквальном смысле слова изрыгает огонь.

Доказывая, что за прошедшие годы он не забыл стиль пьяного, Джеки по обыкновению игнорировал технику полетов при помощи проволоки и прочих ухищрений, ставшую популярной в гонконгском кино 90-х и активно использовавшуюся тем же Цуй Харком и его хореографами боев. В результате «приземленные», гиперреалистические поединки Джеки Чана выглядели в сравнении с полетами по воздуху героев «Однажды в Китае» настоящим авангардом...

5

Сегодня о Гонконге «докитайской эпохи» принято говорить как о мультикультурном пространстве, своего рода естественном тигле, где родился уникальный сплав мифологий Востока и Запада — прообраз кинематографа XXI века. Фильмы «золотого периода» Джеки Чана не менее, чем работы Джона Ву или, скажем,

мастера трэшевых эротико-криминальных боевиков Кларенса Фока, ответственны за существование подобных представлений. Их комиксовая эстетика оказалась близка как воспитанным в традициях визуальной культуры жителям Гонконга, так и эклектичному мироощущению западной молодежи конца века. Джеки сумел синтезировать едва ли не все мифы азиатского и европейского приключенческого кино и закончил тем, что сам превратился в миф, — не случайно, начиная с «Разборки в Бронксе», всех его героев тоже зовут Джеки Чан. Его часто сравнивают со Спилбергом, но для миллионов своих поклонников он скорее Индиана Джонс, снимающий кино про собственные подвиги. Нынче если его в фильме станут звать не Джеки, это будет выглядеть так же нелепо и неправильно, как если бы Чаплин вдруг захотел переименовать своего Чарли в Билли. (Примером подобной нелепости является голливудский «Час пик», подсунувший Джеки имя инспектора Ли, а вместе с ним и бездарно комикующего напарника — Криса Такера.)

Актер, режиссер, продюсер, сценарист, исполнитель и постановщик трюков — далеко не полный перечень кинематографических профессий Джеки Чана, в некоторых картинах он, к примеру, еще и поет. Он жестко контролирует каждый свой фильм на всех стадиях производства от написания сценария и подбора актеров до окончательного монтажа, и не важно, сам ли он сидит в режиссерском кресле или кто-то другой, на выходе все равно получится фильм Джеки Чана. В Гонконге ему всегда открыт карт-бланш, и ни один даже самый именитый постановщик здесь не пользуется такой творческой и финансовой свободой. В 1990 году Джеки снимал финальную сцену «Операции «Кондор» четыре месяца — срок, за который по гонконгским стандартам можно сделать три фильма. Перерасход бюджета на съемки уникального побоища в работающей аэродинамической трубе оказался огромен, но, как говорит один из менеджеров Golden Harvest, «когда кино снимает Джеки Чан, деньги и сроки не имеют значения».

Однако, подобно многим звездам, Джеки Чан является пленником собственного имиджа и хорошо это понимает. «Если какой-нибудь продюсер даст мне деньги и скажет: «Джеки, сними кино, где не будет драк, а будут только поцелуи и любовь», — я сделаю это с огромным удовольствием», — однажды заявил он. Судя по тому, что такой фильм до сих пор не снят, ни один продюсер не захотел видеть Джеки в качестве героя-любовника. Более того, когда Чен Кайге пригласил его на главную роль в фильме «Прощай, моя наложница» и он уже дал предварительное согласие, руководство студии сделало все, чтобы сорвать эту договоренность, убоявшись, что многочисленные поклонницы Джеки примут его за гомосексуалиста.

«В моей профессии, чтобы быть первым, нужно отказаться от всего. Еда? Никакой еды. Друзья? Никаких друзей. Семья? Никакой семьи. Вот что значит быть номером один!» Это высказывание Джеки Чана подтверждает замечание американского критика Бея Логана: «Подобно большинству великих клоунов, Джеки Чан гораздо более одинок в жизни, чем на экране».

На самом деле у Джеки Чана была жена, есть сын, периодически меняются подружки, но он никогда не появляется с ними на публике, мотивируя это заботой о поклонницах. Он хорошо помнит то время, когда в ответ на известие о его предстоящей свадьбе одна из его японских фанаток бросилась под поезд и погибла, а другая пыталась принять яд прямо перед дверями студии Golden Harvest (к счастью, неудачно).

Сейчас Джеки Чану уже нет надобности соревноваться с Голливудом или с кем-то из коллег-звезд. Он бросает вызов самому себе и — заодно — законам природы. Чем старше он становится, тем выше поднимает планку сложности и опасности исполняемых им трюков. В сорок три года на съемках «Первого удара» он семь раз исполнял смертельный прыжок с горной вершины на парящий в воздухе вертолет, а последующее падение с вертолета в ледяную прорубь — аж двадцать четыре раза! В сорок четыре, снимая «Кто я?», он совершает головокружительную пробежку по стене небоскреба в Роттердаме. В 1999-м ему исполнилось сорок пять.

«Я знаю, что зрители хотят видеть на экране Джеки Чана, а не его дублеров. Поэтому я должен исполнять все трюки сам». Так Джеки Чан оправдывает свой вошедший в легенду каскадерский фанатизм. Традиционно завершая свои хиты нарезкой из дублей самых сложных трюков, раскрывающей, какими травмами и ушибами сопровождаются его сногсшибательные аттракционы, Джеки Чан словно бы говорит зрителям: я играю с вами честно. И так будет всегда.

«Тувалу»,
режиссер
Вейт Хелмер

АЛЕКСАНДР АДАБАШЬЯН

Белый пароход

«МОЛОДОСТЬ»-99

Прежде всего заявляю, что ни пересказывать, ни разбирать увиденные фильмы не стану. Во-первых, не умею это делать, во-вторых, я пристрастный и потому необъективный. И самое главное — просмотрели мы за шесть дней и студенческие работы, и короткометражные, и документальные, и полнометражные дебюты, всего числом более восьмидесяти. Так что запомнились только самые яркие, остальное же теперь, по прошествии времени, слилось в некую пеструю абстрактную картину, в которой все же можно узреть и некий общий колорит, и тональность. Вот об этом поведать смогу. А также предъявлю и некоторые мысли общего свойства.

...За последние годы немало перевидел я картин наших мастеров старшего и среднего, как принято говорить, поколения. И почти все — мрачные, апокалиптически безнадежные. Сюжет невнятный и потому многозначительный. На экране если не дождь, то вечные сумерки или слякотная зима. Страшные коммунальные квартиры положительных героев, положительность которых уравновешивается, впрочем, дикими сексуальными комплексами. Роскошные интерьеры подонков — «новых русских». Оргии на дачах с участием коррумпированной милиции и офицеров-наркоманов. Групповое изнасилование главной героини — тургеневской барышни и зверское убийство главного героя в конце. Мрак, безнадежность гноище и тлен.

После картины вроде бы нужно бежать разыскивать автора. Ведь наверняка лежит он в своей коммунальной ванне под тусклой лампочкой и смотрит, как кровь из взрезанных его вен окрашивает ржавую воду, скрывая черные пятна отбитой эмали. Ан нет, стоит белозубый, загорелый (только что из Ниццы) автор тут же, в окружении тех же «новых русских», которых только что полоскал на экране в крови и моче, и с ними вместе чему-то смеется. Но это только видимость. В глубине глаз тоска. Третьего мастера уже сменил он, а камин на даче все равно дымит. «Перевелись умельцы, к чему идем, рушится все...»

Странная закономерность — чем безнадежней взгляд на мир художника, загробным голосом зовущего зрителя или читателя к топору, петле, бритве, тем больше вероятность, что сам автор в бренной своей жизни чудно устроен, живет на огромной даче, одну из двух квартир удачно сдает, и в грех уныния и отчаяния повергает его разве лишь стоимость барахлящего бензонасоса для джипа «Гран-чероки».

И наоборот.

Носились по коридорам киевского Дома кино веселые и тощие студенты и студентки со всего мира. Охотно смотрели работы своих коллег — сидели на полу, на ступеньках в переполненных залах, реагировали искренне и шумно. И хотя фильмы были очень разные, общее ощущение и от самих картин, и от зрителей осталось радостное или, точнее сказать, здоровое.

Вот и подумал я, что мрак и пессимизм вышеозначенных мастеров проистекают вовсе не из общей картины мира, отражением коей номинально являет-

ся их творчество. Это их месть миру за свой возраст и, как следствие, немощь. Как тот маленький мальчик из «От двух до пяти» Чуковского, который грозил всем: «Сейчас темно сделаю!» — и закрывал глаза, воображая, что погружает весь мир во мрак.

Их можно понять — вообразите себе, что вы полковник, много лет честно продвигавшийся по служебной лестнице. И вот теперь присели на последней ее площадке, ожидая, когда освободится наверху генеральский кабинет, чтобы по праву его занять. Уже и мундир сшит, и желающие в адъютанты попасть телефон обрывают, и к генералу «скорую» вызвали... И вдруг все воинские звания отменяют, все становятся рядовыми, и ни погон, ни лампасов, ни зарплат за это. И чтобы получить работу, нужно теперь стоять в одной очереди с мальчишками-допризывниками. Кто-то отнесется к ситуации философски — если ты настоящий генерал, то и без мундира оценят, а кто-то озлится на весь белый свет и отомстит, «темно сделает».

Фестиваль «Молодость» трагически совпал с финалом президентских выборов на Украине. Видимо, финансовые ручейки, и без того скудно питавшие фестивальный бюджет, повернуты были в главный фарватер, полноводным Днепром несущий Главного Претендента к победе. Все гости проживали на умеренно комфортабельном теплоходе, насмерть причаленном на речном вокзале, в залы ездили на единственном автобусе или на метро. И при этом атмосфера была куда фестивальней, чем в Каннах или Венециях. Дело не в отелях, автомобилях и ресторанах. Более того, «Молодость» много потеряла бы, расселись она в пятизвездочных гостиницах и перенеси просмотры во дворец «Украина». Вообще форма всякого фестиваля соответствует его сути. Каннский с его ритуалами — лимузины с флажками, красная лестница, подчеркнутый аскетизм церемоний — сразу дает понять, что фильмы здесь оцениваться будут по высшим, недоступным простому пониманию критериям. Венецианский — в обрамлении сумасшедше красивого города, в старомодных интерьерах и краснодеревно-кожаной своей солидности — убеждает, что здесь критерии отбора будут солидными, политкорректными и всякое легкомыслие изгнано будет уже на уровне портье. Московский, утопающий в «Мерседесах», охранниках, европейской роскоши при кавказской широте и азиатской пунктуальности, уже самим набором гостей указует на итог. Если даже членов жюри представляют: «известная французская актриса», «известный перуанский режиссер» — что сразу выдает их, так сказать, сортность (послушайте, как смешно звучало бы: «известный итальянский певец Лучано Паваротти» или «известный бразильский футболист Пеле»), — то понятно, что призы так или иначе получат все присутствующие.

Чем лучше, самодостаточней полотно само по себе, тем менее нуждается оно в роскошной раме. «Молодость» свободна, раскованна и равнодушна к авторитетам. Нет не только генералов, даже ефрейторов. Все начинают, все рядовые, потому ценность представляют не имена авторов, а только то, что они делают. (Может быть, поэтому, кстати, критика была представлена на фестивале очень скромно — оценивать еще не каталогизированное искусство сложно и рискованно.) Залы, как я уже говорил, были переполнены, в коридорах, во всех комнатах и на всех лестницах толпился народ. Часто на фестивалях проводят опросы зрителей, раздают анкеты у входа в зал, и активность хотя бы тридцати процентов уже считается успехом. Здесь же листочки эти расхватывали мгновенно, заполняли дружно, со спорами и руганью, а у стенда с оценками, выставленными каждому фильму, вечно стояла толпа, как у таблицы футбольного чемпионата. Несчастный наш пароход до шести утра раскачивался от беготни и топота интернациональных студентов, скакавших на дискотеке и буйно кучковавшихся по крохотным каютам. Я-то ко всякому быту приучен, но даже остальные иноземные члены жюри — солидные итальянка, голландец и швед — смотрели на всю эту радостную суету глазами понимающими и даже завистливыми, хоть и красными от недосыпа.

Совершенно серьезно обсуждалась в жюри возможность дать премию залу, публике. Не состоялось это лишь потому, что не смогли изобрести ни форму этого приза, ни конкретного адресата — кому вручать. Но публикой были все покорены и очарованы. Зал был искренен, изначально доброжелателен и про-

фессионален. Реагировали и на удачи, и на промахи. Не покупались на многозначительные черно-бе́лые «взгляды и нечто» (а такие фильмы тоже были), охотно смеялись смешному, свистели фальшивому, аплодировали умному. Первенство у зрителей завоевал интернациональный фильм (Германия — Болгария) «Тувалу» Вейта Хелмера — сюрреалистическая комедия в стиле французских «Деликатесов», почти без текста, с международным актерским составом (в главной роли наша Чулпан Хаматова). Зал на этой картине смеялся больше всего, и голосов она получила максимум, что вовсе не совпадение. Не знаю, прихотью ли отборщиков или такова нынешняя реальность, но не было на экранах ни упырей, ни киллеров, ни антисанитарных праздников группы риска. Хотя, будь даже такая тенденция отбора волевым решением руководства фестиваля, вряд ли смогли бы из тридцати пяти стран набрать восемьдесят с лишним названий, если бы это не отражало общемировое направление молодого кино.

Молодые хотят быть понятыми и не боятся быть понятными. Им есть о чем говорить, и они знают, как это сказать. Они никого не скидывают с парохода современности, потому что давно пролетели мимо него на водных лыжах и подводных крыльях. И их мало интересует этот пароход, где пассажиры кают «люкс» обедают в шикарных ресторанах, танцуют в салонах, но фотографироваться на память ходят в кочегарку.

Когда-то, на заре перестройки, я робко предлагал все оставшееся в стране бесхозным — материальное и интеллектуальное — направить в школы и институты, чтобы через десять лет получить новое, во всем новое поколение. Вместо этого всё растащили по фондам и институтам экономических исследований, истинного числа которых никто не знает. Потом, умерив амбиции, я предлагал тем же способом поднять киношколы и ВГИК, туда послав все лучшие людские и материальные ресурсы, но опять предпочли все поделить. Но, как всегда, отставая в правилах, мы лидируем в исключениях. Первый приз по всем номинациям получил Сергей Дворцевой за документальный фильм «Хлебный день». По поводу этой картины никаких споров в жюри не было, как только ее посмотрели, тут же все, не сговариваясь, поставили на самый верх, там она и простояла до конца конкурса. И у зрителей заняла одно из высших мест.

Не думайте только, что и я, и другие члены жюри, да и все гости и участники фестиваля пребывают до нынешнего дня в состоянии эйфории от увиденного. Были работы и откровенно слабые, и просто профессионально непригодные. Но сегодня, с некоторого уже расстояния, общая панорама внушает вполне определенный оптимизм.

Ни крушения культуры, ни падения нравов и гибели идеалов не предвидится. Во всем мире есть энергичные, умные и грамотные молодые люди, которые хотят снимать кино, и уже многие это умеют. Они снимают по-другому, у них тот же киноязык, что существовал раньше, но другие интонации. Их куда меньше интересуют критики и фестивали, чем зрители. В них есть прагматизм, но его ровно столько, сколько нужно для того, чтобы, сделав кино своей профессией, от плодов своего труда нормально жить. Они и романтичны, но ровно настолько, насколько вдохновение (которое, как известно, не продается) не помешает рукопись продать.

Жаль только, что хиреющая украинская кинематография все с бо́льшим и бо́льшим трудом находит средства для поддержания фестиваля на плаву. Вот бы одному из российских фестивалей, чем ломать голову, как поделить три фильма на десять конкурсов, подключиться к такому нужному, реально полезному делу, которое делает «Молодость». Плавает же каждую осень развеселый пароход российско-украинского фестиваля аниматоров.

Много говорится сегодня о возрождении российского кинематографа. Но любое возрождение лучше всего получается у тех, кто находится в возрасте, как сейчас говорят, продуктивном. Потому попытаться помочь «Молодости» необходимо, если нас волнует будущее нашего искусства.

Если оно нас действительно волнует.

ЛЕО КАРАКС:

«Мне кажется, я делаю фильмы для исчезнувших людей»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Лео Каракс
Фото Н.Рекуновой

На предложение посетить Киевский международный кинофестиваль «Молодость» Лео Каракс откликнулся охотно. Однако сам визит, судя по настроению гостя, получился далеким от триумфального. Уже первое появление режиссера на публике было исполнено в стиле смиренного пораженчества. Выйдя на сцену Киевского дома кинематографистов с безмолвным Гийомом Депардье представлять свою последнюю картину «Пола Икс», Каракс проговорил что-то насчет приятного просмотра и мрачно ретировался. Оба героя вечера были в поношенных темных пальто, за Караксом чуть ли не по полу волочился длинный красный шарф. В этой полуклошарской, полубогемной униформе они и бродили все девять фестивальных дней — хмурые, постоянно курящие и независимые. Публика отреагировала столь же мизантропично: большую часть аудитории «Пола Икс» озадачила и очень многих раздосадовала. Но при этом все «караксоведческие» разговоры велись преимущественно вокруг этой картины, хотя во внеконкурсной программе состоялись еще и показы фильмов «Любовники Нового моста» («Любовники Понт-Нёф»), «Дурная кровь», полнометражного дебюта «Парень встречает девушку» и короткометражки «Без титров».

Неудивительно, что и наша беседа с режиссером складывалась соответственно, то есть с большим трудом, поскольку разговорить необщительного «золотого парня 80-х» (по определению журнала «Кайе дю синема») оказалось делом почти нереальным. Слова Александр Оскар Дюпон (настоящее имя Каракса) явно экономил, говорить хотел в основном о «Поле Икс» и нещадно чадил сигаретами.

Дмитрий Десятерик. До появления «Полы Икс» вы отсутствовали в кинематографе почти десятилетие. Что побудило вас сделать столь длительный перерыв? Каковы ваши ощущения теперь, когда работа завершена?

Лео Каракс. Восемь лет — это достаточный срок, чтобы успеть пойти к черту и вернуться. Каждый раз, когда я начинаю какой-то проект, он ничем не заканчивается. Ныне вновь то же. Конечно, я несколько расстроен этим и поэтому сейчас просто путешествую, набираюсь каких-то идей, чтобы понять, стоит ли еще заниматься кино.

Дмитрий Десятерик. Недавно вы сказали, что вернулись в кино, потому что в мире уже не осталось ни одной живой души, с которой можно поговорить. Учитывая, что зрители — это тоже живые души, к кому вы обращаетесь?

Лео Каракс. Ну, знаете, я не могу сказать, к кому адресую ту или иную работу, будь то фильм или что-то еще. Иногда мне кажется, что я делаю фильмы для каких-то фантомов, для уже исчезнувших людей. Может быть, они где-то и сохранились, всего несколько человек, но я их не встречаю.

Дмитрий Десятерик. В разговоре с вами трудно обойтись без упоминания «новой волны»...

Лео Каракс. Я открыл для себя «новую волну» и немое кино одновременно, причем довольно поздно, где-то уже в возрасте шестнадцати-семнадцати лет. Я действительно обязан «новой волне», поскольку начал снимать фильмы благодаря ей. Именно кино Годара и Трюффо еще раз подтвердило тот факт, что можно создавать несоциальные фильмы, что необязательно интегрировать персонаж в какой-то социальный мир, в особое пространство, в выдуманный контекст, что можно следовать своим собственным внутренним правилам. Это те правила, которые открываешь для себя не сразу, которые выковываются постепенно. Первое: никогда не нужно делать фильм в одиночку. Его можно сделать вдвоем или втроем — я имею в виду полноценное соавторство, разделение ответственности и взнос каждого в общее дело. Второе: необязательно иметь такие мощности, такие колоссальные студии, которые существуют в Голливуде, в той же России. Надо просто занять свою нишу, что ли, быть всерьез увлеченным чем-то, о чем только ты можешь сейчас рассказать. Это и есть главная работа.

Дмитрий Десятерик. А профессиональное обучение важно?

Лео Каракс. Из кинематографистов, которых я люблю, никто не учился в киношколах. Я тоже не учился кинорежиссуре.

Дмитрий Десятерик. Во время расцвета той же «новой волны» подчас мало было заявить о себе как о хорошем режиссере — тот же Годар считал нужным придерживаться еще и определенной политической позиции. Насколько это актуально для вас?

Лео Каракс. Я думаю, что все очень запутано в том, что касается «новой волны». Трудно сказать, кто там занимал какие-то позиции, идеологические или политические. Я, в общем-то, происхожу из семьи некинематографической и не знаю, какой была ситуация в кино в те времена. Это может показаться очень претенциозным, но я считаю, что можно утверждать только то, о чем знаешь лично, на что имеешь свою точку зрения.

Дмитрий Десятерик. Действие ваших фильмов происходит в достаточно маргинальной среде. Все же не оговорились ли вы насчет внесоциальности?

Лео Каракс. Нет, здесь не в среде дело. Когда вы приближаетесь к другому человеку, вы идете навстречу другому миру. Может быть, в «Поле Икс» это еще более точно сказано. Ведь у Пьера, главного героя, еще нет никакого жизненного опыта, и внезапная встреча с сестрой — его первый серьезный опыт.

Дмитрий Десятерик. В смысле опыта мне кажется, что на вас большое влияние оказывал и оказывает Достоевский.

Лео Каракс. «Пола Икс» — это адаптация романа Германа Мелвилла «Пьер, или Двусмысленности», который был написан в XIX веке. Этот роман, по-моему, в духе Достоевского, к тому же во время работы над фильмом я читал его «Подростка». Думаю, в картине есть попытка сохранить верность роману прошлого века. Вот, пожалуй, и все.

Дмитрий Десятерик. Большая часть сюжета разворачивается в очень странном интерьере — то ли заброшенная фабрика, то ли Ноев ковчег, то ли мастерская художника. Похоже еще на базу для подготовки террористов. Что это за место, существует ли оно в реальности?

Лео Каракс. В романе это церковь или, скорее, подобие церкви, помещение

некоей секты. Сначала я хотел снимать этот эпизод в Литве, в Вильнюсе. У меня даже была идея, чтобы герой сел в метро в Париже, а вышел в Вильнюсе. Но на практике это оказалось слишком сложно, и мы сняли почти все эпизоды в Германии, в старых заводских цехах XIX века, конечно, построив там соответствующие декорации. В реальности же такого места не существует.

Дмитрий Десятерик. Ваш фильм достаточно дорогой. Каким было его финансирование?

Лео Каракс. Первые деньги я нашел в Японии, потому что Франция совсем не выделяла средств. Сейчас у меня есть частные продюсеры во Франции, Швейцарии и Германии.

Дмитрий Десятерик. Насколько Пьер является частью вас или вы — частью его?

Лео Каракс. Я долго думал о главных героях. Мне казалось, что я никогда не смогу найти ни Изабель, ни Пьера. А когда шесть лет назад на одном из фестивалей увидел фильм с актрисой Екатериной Голубевой, я решил, что нашел Изабель. Позже я встретил Гийома Депардье, понял, что он сможет сыграть Пьера. Что же касается личных мотивов в образе Пьера... я помню себя в девятнадцать лет — а это и есть возраст Пьера в романе. Кстати, «Пола Икс» — первый фильм, персонаж которого младше меня, существенно младше. Так вот, эта разница в возрасте дала мне определенное преимущество, задав дистанцию по отношению к персонажу, позволив говорить о незрелости молодого человека, а может быть, каждого человека вне зависимости от возраста. Наибольшей сложностью в работе было удержаться от излишней ироничности по отношению к Пьеру. Благодаря Гийому это удалось. Я стремился показать незрелость, инфантилизм героя, но одновременно с этим я чувствовал, что он мне близок: я стоял не над Гийомом, во время съемок я был с ним рядом, на равных. Это его заслуга в том, что в фильме есть интересный герой.

Дмитрий Десятерик. А собираетесь ли вы после работы с Гийомом Депардье вернуться к сотрудничеству с вашим постоянным актером Денни Лаваном?

Лео Каракс. Не знаю. Во всяком случае, когда я искал Пьера, я не хотел звать его. Потому что для меня Пьер — это герой, очень близкий к Гамлету, а Денни Лаван, конечно, не Гамлет.

Дмитрий Десятерик. Кто же он тогда?

Лео Каракс. С двадцати до тридцати лет я сделал три картины об Алексе — «Парень встречает девушку», «Дурная кровь», «Любовники Нового моста». Сегодня можно сказать, что эти три фильма объединяются в трилогию, но это не было предусмотрено заранее. Я выбрал на центральную роль Денни Лавана, чтобы этот актер служил мне чем-то вроде альтер эго, я мог задавать ему вопросы, которые ставлю самому себе. Мое кино росло вместе со мной, когда проходили три эпохи 80-х годов, я задавал своему герою в облике Денни Лавана (или, наоборот, Лавану в облике моего героя) много разных вопросов.

Дмитрий Десятерик. Нет в вашем новом фильме и Жюльетт Бинош. Кстати, как вы относитесь к ее недавним ролям — в «Английском пациенте», например?

Лео Каракс. Это, по-моему, черт знает что.

Дмитрий Десятерик. Сложно ли было уговорить сниматься в «Поле Икс» Катрин Денёв?

Лео Каракс. Нет, не очень. Она откликнулась на мое предложение с большой охотой.

Дмитрий Десятерик. На фестивале в Канне «Пола Икс» была принята неоднозначно и даже названа «скандальной картиной». В чем заключался скандал?

Лео Каракс. Не было никакого скандала. Фильм просто не был увиден.

Дмитрий Десятерик. Не был увиден или не был показан?

Лео Каракс. Его не увидели. Я постарался его показать, но его не увидели. Я действительно старался, но не получилось. Иногда кино показывается, но не все его видят.

Дмитрий Десятерик. Быть может, *не*видение — сквозной мотив вашего творчества? Ведь Мишель в «Любовниках Нового моста» теряет зрение, и Пьер тоже слепнет. Это метафора или совпадение?

Лео Каракс. Слепота героя есть у Мелвилла в романе. У меня самого ухудшается зрение, так что, может, все связано с этим. Не могу вам это объяснить.

Дмитрий Десятерик. Некоторые критики писали, что «Пола Икс» — первый ваш фильм, к которому пришла широкая известность. Согласны ли вы с этим?

Лео Каракс. Нет. Каждый мой фильм во Франции — это провал, а «Пола Икс» — самый большой провал.

Дмитрий Десятерик. Однако и в России, и на Украине у вас много поклонников. Поэтому насчет провалов позвольте не согласиться.

Лео Каракс. Что ж, чем дальше мы уезжаем из дому, тем больше наши фильмы нравятся. Я снимаю кино уже восемнадцать лет. С моим продюсером мы смогли выкупить моих два первых фильма. Хотя я никогда их не пересматриваю — это не в моих правилах, — я привязан к ним. И меня очень греет идея, что эти фильмы были кем-то увидены, особенно далеко от меня и во времени, и в пространстве. Например, работа над «Любовниками Нового моста» была завершена в 1991 году, но только летом 1999-го они были впервые показаны в США. Мне бы очень хотелось, чтобы моих два первых фильма увидели здесь, у вас, в нормальном прокате, в кинозале, с субтитрами.

Дмитрий Десятерик. Насколько для вас автобиографична сцена из «Полы Икс», когда герой на встрече с журналистами кричит перед телекамерами: «Вы меня все достали»?

Лео Каракс. Мелвилл написал «Пьер, или Двусмысленности» в 1852 году, сразу же после холодного приема «Моби Дика», и для него это было самое большое разочарование, которое нашло отражение и в новом романе. Герой рассуждает там о жанре портрета, который существовал в то время. Он утверждает, что портреты создавались для того, чтобы придавать величественность интересным людям. А сегодня портреты служат для того, чтобы в повседневной жизни показывать сумасшедших, глупых. Я постарался сделать фильм вне эпохи, но все-таки он о сегодняшнем дне. Мне хотелось столкнуть Пьера с миром именно в тот момент, когда он от него удалился, и привести его в этот мир, освещенный слепящими прожекторами. В телевизионном шоу ему важно придумать книгу, растолковав ее публике, но он совершенно не верит в то, что это выйдет. У него такая же позиция, как у меня сейчас, когда я вынужден защищать фильм, который я уже закончил. Мы завершили «Полу Икс» и не знали, что сделали, и вот теперь должны при свете прожекторов, нацеленных на нас, во всю глотку орать и объяснять, что именно мы сделали. Во всяком случае, я никогда не могу найти время, чтобы говорить о фильме, потому что до съемок — рано, во время съемок я занят, а после съемок — слишком поздно.

Дмитрий Десятерик. Практически во всех ваших фильмах любовь — это трагическое чувство, оно приносит несчастье. Вы действительно так считаете?

Гийом Депардье (*сидящий рядом и в разговор до сих пор не вмешивавшийся*). Как можно по-другому смотреть на любовь?

Лео Каракс. «Пола Икс» была сделана значительно позднее трилогии об Алексе, но этот фильм, повторюсь, тоже очень связан с состоянием, которое испытываешь в юности. Наверное, в этот период жизни любовь представляется в таком трагическом свете — особенно женщине. Это чувство напоминает стихийное бедствие, настоящий потоп...

Дмитрий Десятерик. Многие мои коллеги-кинокритики считают, что ваши фильмы усиливают ощущение разобщенности. Одной моей знакомой, по ее признанию, после просмотра «Полы Икс» вообще захотелось если не повеситься, то по крайней мере залечь на дно и очень долго никого не видеть и не слышать.

Гийом Депардье. Лучше пистолет.

Лео Каракс. Мои фильмы у меня никогда не вызывали такого желания.

Дмитрий Десятерик. А продолжать заниматься кино желание есть?

Лео Каракс. Пока еще не знаю. Я ведь говорил уже: после каждого фильма наступает какой-то провал, пустота и я себя чувствую очень глупо. И в этот раз, после «Полы Икс», абсолютно то же чувство.

Дмитрий Десятерик. Вы многого недоговариваете... А что для вас является самой большой загадкой в мире?

Лео Каракс. Самое загадочное — это то, как я до сих пор еще живу.

Дмитрий Десятерик. О вас говорят, что вы человек с большим чувством юмора. Собираетесь ли вы как-нибудь проявить это свое качество в кино?

Лео Каракс. Я мечтаю снять комедию, но это самая тяжелая задача из всех, какие только можно себе представить. Может быть, когда я буду старым...

Киев

ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ

Нанук эпохи высоких технологий

«ПОСЛАНИЕ К ЧЕЛОВЕКУ», САНКТ-ПЕТЕРБУРГ-99

Тема «игровизма» на фестивале «Послание к человеку» в последние годы стала проблемой и бурно дебатируется документалистами. Неигровое кино свою приоритетность в программе «Послания» утратило — даже ушло из показов в фестивальный прайм-тайм (на вечерних сеансах — международный конкурс дебютов, преимущественно игровых, и переполненные залы).

Писать что-либо о «Послании к человеку» и не затрагивать эту болезненную и в кулуарах муссируемую тему сложно. Просто потому, что самим креном в игровую сторону «Послание» отразило судьбу самого документального киноискусства сегодня.

Проблема, ставшая ныне судьбой документалистики, очевидна всем — в отражении актуальной реальности документалистика уступила без боя телевидению. Хроника нашего времени — это хроника новостных телепрограмм. Человеческие судьбы и портреты — это работа программы «Взгляд» и прочих телепрограмм этого жанра. Что же осталось документальному кино? Кажется, одно — авторская документалистика. Углубленное авторское повествование на оригинальном авторском же киноязыке. Но тут возникают проблемы со зрителем. Времена, когда неигровое кино открывало правду прошлого и настоящего, когда зрителей у неигровиков было много, в прошлом, хоть и недавнем. Одним словом, «все горело светло, только этого мало», как сказал поэт. Сейчас наблюдается потеря документальным кино его идентичности.

«Жизнь в тумане», режиссер Бахман Гобади

Поиск путей выживания, однако, идет, и в программе «Послания» этого года он вырисовывается в двух направлениях: активизация в неигровом кино элементов пластического искусства (выразительность изображения) и создание, так сказать, интимной кинохроники, хроники событий личной жизни человека.

Здесь все само растет

Хотите — назовите это маньеризмом, документальным рококо. Но такого изображения, как в картине Сергея Лозницы и Марата Магамбетова «Жизнь. Осень» (вторая премия в конкурсе российской программы), я в неигровом кино, кажется, раньше не видела. Изображение тут драматургично. Как бы чистая форма, но внятна, как манифест.

Картина снята в средней полосе России на грани времен года — осень переваливает на зиму. Естественно, это межсезонье черно-белое, какое же еще. Мир и жизнь у Лозницы и Магамбетова горизонтальны, в них нет иерархической вертикали. Может быть, поэтому особым выразительным средством они избрали широкий экран? «Жизнь. Осень» поделена на главки, название каждой из них — понятие и очень конкретное, и дающее возможность для расширенно метафизического толкования. «Деревня». «Время». «Сын». «Смерть». «Брат». «Прощание». «Зима».

«Смерть» — это эпизод, когда семья садится на трактор. Отец за руль, мать с двумя детьми в прицеп. По пути в кабину отец легонько дернет младшего за нос. И ей-Богу, ты в своем зрительском кресле чувствуешь, какой у малыша холодный и мокрый нос, как у здоровой собаки, поскольку этот мерзкий отечественный климатический феномен — проливной снег — идет едва не весь фильм. Картина снята «шагом» (быстрее человеческого шага камера никогда не движется). Семья едет к родственникам, которые собираются зарезать кабана. Когда после коллективной за ним беготни и животного визга кабана все-таки зарежут, мы узнаем об этом из неловкого, конвульсивного падения камеры набок. Ракурс съемки деревенской дороги изменится, наш взгляд совместится с затуманивающимся взглядом животного. И тут есть двойственность — а вдруг это перевернулся трактор с прицепом, в котором дети? Или смерть — это лишь изменение точки зрения, ракурса взгляда? А? И, может быть, смерть животного в этом мире все-таки равноценна смерти человека? Этот мир, в котором хмарь, бездорожье, неуют, фатальность, летальность, пограничье осени и зимы, снежно-грязевая каша... Может, он прозрачно намекает, что мы вовсе не венец творения, что пора положить конец недалекому нашему антропоцентризму, нашему *само*довольству?

Однако в «Жизни» все имеет человеческий масштаб. Особенно время. Никакой Истории. Никакой эпохи. Только секунды и минуты. Вот главка «Время». План сверху. Лодка на реке. В лодке женщина и коляска с ребенком. «Время» — это движение лодки в кадре, киновремя тождественно времени внутри кадра. Монтажа нет. Лодка начинает свой путь из левого угла кадра и движется по его

«Жизнь. Осень», режиссеры С.Лозница, М.Магамбетов

диагонали вверх, но движется в левой части кадра. В правой — маслянистая, черная, холодная вода. Женщина размеренно гребет. Мазутная масса воды позволяет лодке карабкаться по кадру. Но эта вода опасна — может и захлестнуть. Она враждебна. Ребенок в коляске совсем мал. Женщина одинока и слаба. Весла тонки, но для женщины все же тяжелы. Мы смотрим на все это сверху. Нам жалко женщину и ребенка. Не только потому, что им холодно и сыро. А потому, что им холодно во времени, потому, что они конечны, а оно — бесконечно. Потому, что вода черна. Потому, что не видно берегов. Ни того, от которого они отплыли, ни того, к которому, даст Бог, пристанут.

Эта женщина вовсе не «образ Родины». Вся эта патетика в прошлом. Магамбетов и Лозница снимают Россию без обобщений. Без огульных метафор. Но по привычке — как увидишь среднерусский пейзаж в тумане, так и хочется цити-

ровать классика. Насчет того, что «ты и могучая, ты и бессильная, матушка Русь». Но для авторов «Жизни» их Русь и не бессильная, и не могучая, а главное — не матушка. Они вообще с ней в других отношениях. Она им скорее... Да, сестричка. Сестричка, вроде той, о которой поет в тягучей и печальной песне старушка, сидящая на пеньке у припорошенной снегом изгороди в главке «Брат», той, которую жалеет «только меньшенький братик»...

Здесь нельзя ничего поправить, вообще начинать поправлять — как нельзя починить-поправить забор в фильме. Мужичок две отвалившиеся досочки подбивает-подбивает, отходит, а забор уже целиком рухнул. Мужичок и ушел — без гнева на судьбу, без расстройства. С философским таким фатализмом... Здесь ничего не строится. Здесь все само растет. По «Жизни», это не плохо и не хорошо. Просто это так. Поэтому, между прочим, отчаянно пьяных мужиков в этом фильме снимают всегда со спины — как бы долго пьянчужка по тропинке в поле ни удалялся, как бы ни петлял, он все будет виден лишь со спины. Он в кадре долго, наверное, потому что в жизни этой вечно пьяных мужиков много. А со спины — потому что авторы отказываются об этом судить. Убеждены, что судить эту жизнь вообще некому.

Не-ко-му. Судьи нет. Ответственного нет. Сверху все это никто отечески не наблюдает. И, следовательно, кадр в фильме всегда зрительно сжат по вертикали — до самой последней главы небо в кадре не появится, кажется, ни разу. В последней главе оно есть, но это — «Прощание с солнцем». Поясной план старой женщины со спины. Темный силуэт на фоне неба. Вернее, на фоне трех уровней пространства — темное грозовое небо сверху, ниже полоска неба светлого, еще освещенного умирающим солнцем, еще ниже черная полоса земли. И женский голос с языческой какой-то заплачкой про «мое красно солнышко». Но этот мир вовсе не юдоль скорби. Вот другая старуха с клюкой, высокая, большая, старчески скованная, что-то в ней есть от Голема, неверно стоящего на глиняных ногах, готового рассыпаться. Но она даже танцует. С забубенностью отчаяния. Но танцует же.

«Развод по-иранski», режиссеры Ким Лонгинотто, Зиба Мир-Хоссейни

В фильме о деревне под Смоленском и ее жителях (или «существователях») празднуется чистая киногения. Лозница и Магамбетов снимают не фактуру, не происходящее, не персонажей. Не сюжет и не повествование. Они снимают то, что больше и богаче всего этого, — ход самой жизни. Картина, как в кулак, собрана вокруг утопии, оказавшейся вполне осуществимой, — переложить на язык кино язык этой жизни, ее «выражения», ее ритм, ее «фонетику». Ее ткань. И потому авторы сосредоточены на сущностно кинематографическом — движении времени, стихий, снега и ветра. Люди здесь — часть пейзажа, климата. Часть языческого мира, где нет морали, но есть нравственность жизни. Крохотной жизни в бесконечном мире.

Интимный дневник Нанука

Но вот другой подход. Делать фильмы о людях как о чем-то самодовлеющем, са-

модостаточном, снимать самое подспудное, самое интимное, снимать хронику судеб, микроисторию — второй выход, предложенный неигровым кино, уступившим макроисторию телевидению.

Нет ничего интимнее, чем любовь. Когда же объектом беззаветной привязанности становится животное, это интимно вдвойне — ведь такая любовь проявляет нечто особенно глубинное в человеке. «Любимцы» — так и называется фильм нидерландца Рене Ролофса о простых людях, эмоционально зациклившихся на своих «избранниках меньших» — собаках, кошках, рыбках, удавах, громадных пауках и крошечных каких-то аксолотлях. Их одиночество и неспособность к человеческой любви очевидны. Знаменитый фильм немца Ульриха Зайдля «Животная любовь» тоже некогда рассказывал о таких людях и — комически жестко — об их почти эротическом тяготении к своим питомцам. Для героев же Ролофса «животная любовь» не заменитель любви человеческой. Его картина, наоборот, о дефиците человечности в человеческой любви, о ее частой «суррогатности». О любви — квинтэссенции надежд, а не компенсации зажатого «либидо». Конечно, нет ничего интимнее, чем любовь... Ну разве что развод. Особенно, если это «развод по-ирански».

«Развод по-ирански», картина иранки Зибы Мир-Хоссейни и англичанки Ким Лонгинотто, вводит зрителя в исламский семейный суд Тегерана, где бесстрастный мусульманский судья разбирает дела женщин, желающих развестись по исламскому закону. Именно вводит, камера репортажно фиксирует все эти разводные страсти: Джамиле обвиняет мужа в избиениях, вновь вышедшая замуж Мариам тщетно настаивает на своем материнском праве на дочерей, пятнадцатилетняя Зиба хочет развода, чтобы продолжить учебу. Кто-то из «разведенок» хочет получить положенные по исламскому закону «свадебные» деньги — муж обязан при разводе обеспечить жену. Иные хотят лишь воспользоваться свободой. Но все согласны с обычаем, например, с тем, что при входе в суд надо снять косметику...

«Женский выбор. Сцены из жизни Запада», режиссер Виола Штефан

Никто раньше не видел такого Ирана — Ирана свободных женщин, женщин с чувством собственного достоинства и с амбициями. Воплощенную мечту феминизма. Они ведут себя естественно при камере и посторонних — «киношниках» — в своих самых тяжелых, самых личных ситуациях, но в фильме нет того особого документалистского сладострастия, которым часто отмечены картины, запечатлевшие нечто столь же сокровенно-откровенное. Просто «Развод» придает сокровенному статус исторически значимого. «Киношники» перестают быть посторонними, не переставая быть теми, кто документирует, обобщает и создает из отдельной жизни образ, который масштабнее чьей-то отдельной жизни. Это и есть новый документализм — исторически значимое, снятое «своими».

Виола Штефан сделала свой фильм «Женский выбор. Сцены из жизни Запада» откровенно, а режиссерский взгляд на самоутвердившихся западных женщин тут безыллюзорный. Они полностью состоялись — преуспевающий фотограф из Нью-Йорка, профессор немецкой литературы из Парижа, модельер и

искусствовед из Берлина. У них большие комфортные дома и хорошо налаженные дела. Только не очень понятно, зачем все это. Из их квартир и особняков, из их карьер словно ушла жизнь. И едва не судьбоносными событиями становятся выяснение, где конкретно в доме завелась моль, проход по магазинам с целью покупки дочери-подростку кое-каких вещичек да званый ужин с длиннющим тостом мужчины, ухоженного, как вилла на Лазурном берегу. Этот тост превращен в комический клип — текст его заглушен песней «Мужчина, о котором я мечтаю» и динамично смонтирован. Своих состоявшихся и состоятельных героинь Виола Штефан рассматривает внимательно, как рыб в аквариуме, которых она сняла длинным планом в параллель. Женские жизни проходят так же аквариумно — вроде и живут дамы в естественной среде, но вне естественных жизненных стихий, в выгородке своего благополучия. Штефан сняла в естественной среде своих подруг, она придала огласке их каждодневную, рутинную, а значит, самую что ни на есть личную жизнь. Она сделала из жизни близких ей людей, пойманной «на молекулярном уровне» (будни — молекулы судьбы), — образ существования западной цивилизации. И регистр оказался переключен с личного на общественное. Для этого никогда раньше не нужно было снимать, как женщина примеряет вечернее платье. Как она ходит в нем незастегнутом, демонстрируя обнаженную спину и то, что ниже. Как она серьезно решает купить сразу два одинаковых платья разного цвета — и черное, и белое.

Как эпоха Интернета вернула к жизни жанр эпистолярный, так эпоха видеокамеры в руках простого любителя сообщает суперперсональность снятому — и по объекту съемки (ведь это, как правило, существование сугубо интимное), и по ее манере (непрофессиональный глаз «не замылен» и подмечает детали обыденности, характерные в своей видимой несущественности). Фильм Виталия Манского «Частные хроники. Монолог» представляет документальное кино как искусство суперличностное. Любительские съемки разных людей сло-

«Любимцы», режиссер Рене Ролофс

жены в повествование об одном — собирательном — персонаже и сопровождены закадровым текстом-монологом некоего лирического героя, созданным писателем-концептуалистом Игорем Яркевичем. Это-то и провоцирует споры. Возможно ли очень конкретной жизни очень конкретного человека сообщать новый, милый автору контекст и масштаб? Вопрос открыт и, по-моему, онтологичен, то есть восходит к природе документалистики — все, оказавшееся на пленке и преданное опубликованию, обретает иной масштаб и иной смысл. И все же мне кажется, что, несмотря на драматургию явно игрового фильма, «Частные хроники» не грешат против документальности. Снятые сотней кинолюбителей кадры купания младенцев, быта коммуналок и ударных строек, конвульсий самолюбий в драмкружках, времяпрепровождения в «красных уголках», колоннах праздничных демонстраций и турпоходах обобщаются до метафоры — жизни одного героя ушедшего времени, с его надеждами, комплексами, с его глубинной несвободой. Таким образом, Манский создал что-то вроде «интимного дневника эпохи high-tech».

Попытку наивного документального искусства предпринял иранский режиссер Бахман Гобади в своей картине «Жизнь в тумане» (Гран-при Междуна-

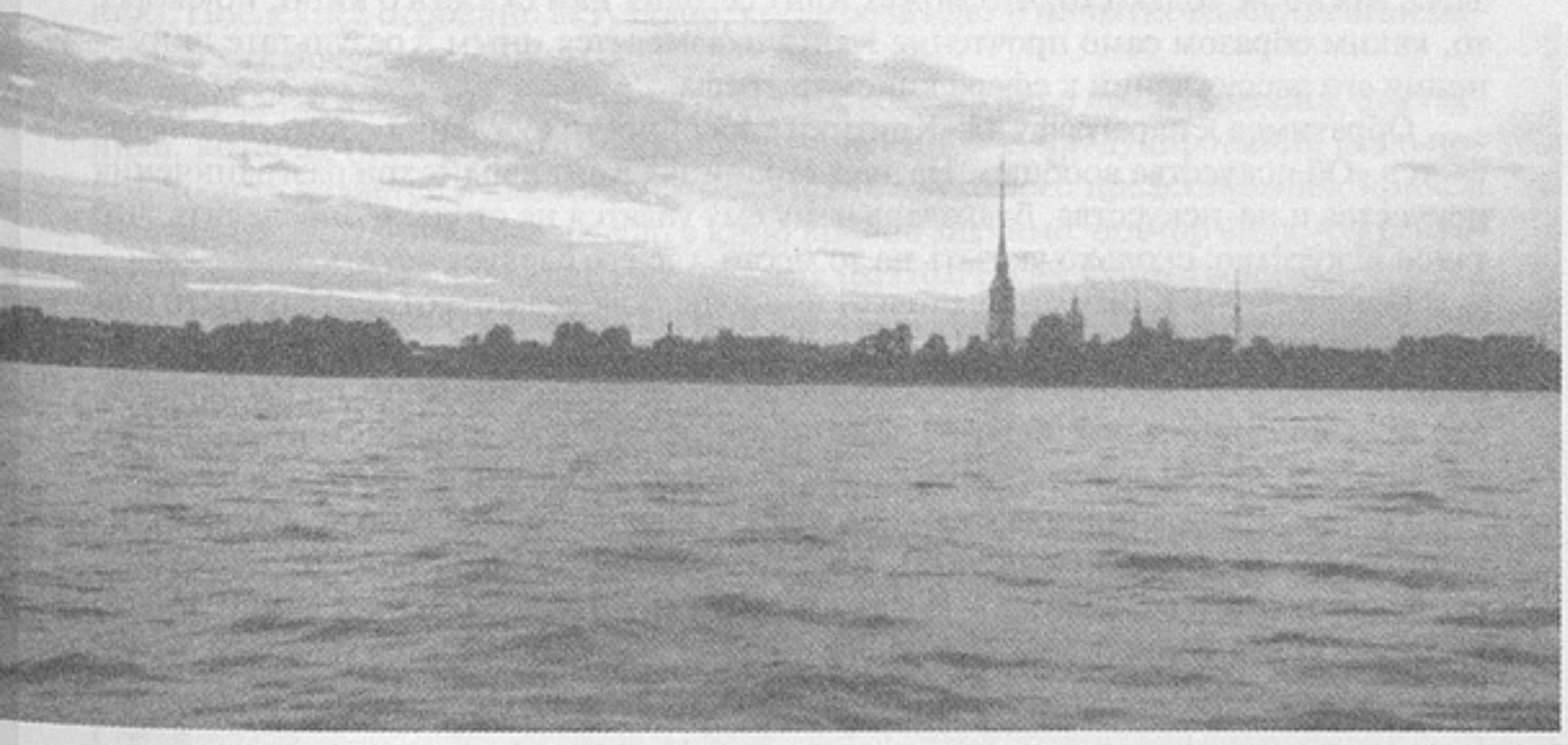
родного конкурса). На руках у его героя двенадцатилетнего Неджада остались две младшие сестры и брат. Родители умерли. Село Неджада близко к ирано-иракской границе. Полсела промышляет контрабандой. Вернее, контрабанда является главным источником существования крестьян. Неджад заменяет умершего отца в рядах контрабандистов. Мул, отцовское наследство, навьючен какими-то магнитофонами. Контрабандисты суровы и немногословны, мальчик, взявшийся за опасное дело, — мужчина и должен сам справляться с неудачами. Неудачи же преследуют Неджада — мул ломает ногу, теперь мальчик вынужден навьючивать самого себя... Такова событийная канва. Настоящие, естественные герои в естественной для себя среде исполняют роли самих себя. Сестричка Неджада идет в школу к шести одноклассникам и суровому учителю, в хижину, где две скамьи и меловая доска, — двенадцатилетний кормилец наскреб денег на тетрадки. Братик Неджада готовит нехитрый ужин в их домике, где топят по-черному и земляной пол... Неджад навьючивает мула в рассветном тумане и в караване переходит границу... Все правда. И все постановка. Надо полагать, контрабандисты не возьмут с собой в экспедицию кинематографиста с камерой. Но ведь картина-то убедительна, и поэтична, и документальна.

Просто иранское кино, вдохновленное международным успехом на игровой ниве, решило продлить в документалистику свою стилистическую неотразимость. Чем прославились иранцы за последние семь-восемь кинолет? «Наивным» неореализмом, действительно неотразимым на фоне энтропичного постмодернизма. Что делает режиссер Гобади? Снимает фильм, в сущности, трогательно неореалистический. Для Гобади вовсе не то документально, что документально снято, а то документально, что правда жизни. Это правда неореализма. И высшая цель. По этому большому этическому счету Гобади не грешит против документализма. Он действует по классическому документальному методу, использованному еще Робертом Флаэрти в «Нануке с Севера». Этот метод — восстановление, реконструкция реальной жизни реального человека с его же помощью. Гобади уравнивает документальность и неореализм, оказывает высшую почесть реальности неореалистичностью воспроизведения событий, хода жизни — жизни мальчика Неджада и его села.

Неигровое кино, где герои в силу эстетического принципа играют самих себя (что происходит во всех фильмах, сосредоточенных на «интимной истории»), — это агент влияния в стане врага. Враг же, разумеется, кино игровое.

Всё, всё теперь зависит от него. Все виды кинематографа теперь поставлены в ситуацию неизбежного сравнения с ним — в рыночном смысле, в смысле потребления зрителем. Для неигрового кино это унизительно.

Эту унизительную для неигрового кино истину «Послание к человеку» и пытается как-то переварить, приручить. Принять в конечном итоге. Найти в самой документалистике какие-то выходы, какие-то новые подходы к реальности, зрителю, какие-то ресурсы в природе любимого, по-прежнему любимого «Посланием» документального искусства. Обратим внимание на одно обстоятельство — средний возраст документалистов, чьи фильмы «заняты» в этой статье, тридцать шесть лет. Это что-то значит. Что-то оптимистическое, возможно.



ШТУДИИ

ОЛЕГ АРОНСОН

Кант и кино

ФРАГМЕНТ 1: ИСКУССТВО

В своих попытках размышлять о кино мы (критики, теоретики, а также просто люди заинтересованные и увлеченные) не можем избежать употребления некоторых понятий, которые, как нам кажется, ясны и прозрачны для каждого. Когда мы выносим суждение о фильме, то невольно пользуемся тем аппаратом, который был разработан классической эстетикой, хотя порой и отдаем себе отчет в том, что в ситуации с кинематографом такие слова, как «искусство», «техника», «язык», а также многие другие, значат не совсем то же самое, что они значили применительно к живописи или литературе.

Попытки установления границ между различными сферами художественного выражения предпринимались постоянно как теоретиками, так и практиками кино. Моя задача в данном случае иная. Не предполагая устанавливать систему различий или соотнесений кинематографа и других искусств, я попробую ответить на вопрос о том, в какой степени и как меняется наше представление о таких вещах, как искусство, язык и даже свобода, когда мы имеем дело со сферой кинематографического выражения.

Проводником в этом замысле будет Иммануил Кант, чье отношение к «эстетическому суждению» представляется настолько формализованным, что позволяет рассматривать его и применительно к современной ситуации, несмотря на те многие радикальные изменения, которые произошли в художественной культуре нашего столетия. Именно благодаря предельной формализации работы с понятиями рассуждения Канта, даже теряя свой исторический контекст, продолжают оставаться продуктивными в современной ситуации, когда изменились не только философия и искусство, но и наше восприятие текстов самого Канта. Не претендуя на систематическое изложение его взглядов, я попытаюсь выявить то, что сохраняется в его текстах (и прежде всего в «Критике способности суждения»), если их читать из сегодняшнего дня, исходя из того, что в культуре функционируют уже совсем иные высказывания и иные способы выражения. Таким образом, здесь важно не только то, что может Кант сегодня нам сказать о кино, но скорее то, каким образом само прочтение Канта оказывается иным в результате применения его рассуждений к сфере кинематографа.

Обратимся к параграфу 43 «Критики способности суждения», который называется «Об искусстве вообще». На двух страницах Кант вводит три разграничения искусства и не-искусства, благодаря чему ему удается не столько определить, что такое искусство, сколько указать на то место, где его следует искать.

Искусство по Канту отличается от природы «как делание от деятельности или действования вообще» или «как произведение от действия». И еще одно важное дополнение по этому поводу: «Искусство видят во всем созданном таким образом, что представление в его причине должно предшествовать его действительности», но «без того, чтобы действие этой причины могло бы мыслиться». Это первое.

Второе — отграничение от науки. «Искусство как мастерство человека отличают от науки (умение от знания), как практическую способность от теоретической, как технику от знания...» И к этому очень важное добавление: «Лишь то, что даже при совершеннейшем знании все-таки не сразу достигается умением, относится к искусству».

И наконец, отличие в умении. «Искусство отличается от ремесла: первое называется свободным, второе может называться оплачиваемым искусством». Первое, по Канту, целесообразно только в ситуации игры, второе — в результате работы. И далее: «Во всех свободных искусствах все-таки требуется нечто принудительное или, как это называют, механизм...»

Итак, налицо логическая схема приближения к понятию «искусство». Это серия различий, каждое из которых затрагивает вопросы, актуальные и по сей день. Отличие искусства от природы ставит перед нами вопрос о сделанности произведения. Проблема сделанности может видоизменяться. Но обычно, когда говорят о профессионализме художника (писателя, режиссера), подразумевают, что он принимает участие в «сделанности» произведения по определенным правилам, которые всякий раз позволяют называть его акт творческим. При этом критерии сделанности различны не только в разных искусствах, но и в разных направлениях искусства. И авангард, и сюрреализм не избегают этих критериев, а смещают их в сторону относительно традиционных. Из этого первого кантовского разделения мы не извлекаем сами критерии. Сила формализации Канта заключается в том, что ему удается выразить то, что ощущает каждый из нас: критерии и правила — это еще не искусство, но та его необходимая составляющая («представление в его причине»), которая не осознается, но необходимо присутствует в восприятии. Потому смысл и интерпретация не нужны кантовскому искусству, его понимание базируется на имманентном присутствии критериев сделанности в самом произведении. Причем эти критерии невыделимы в качестве таких элементов, знание о которых уже есть.

Более того, разделение искусства и науки дает нам понять, что сделанность в искусстве может только ощущаться, она не отслеживается знанием. Эта сделанность избыточна, но не в смысле сложности, а в том плане, что всегда есть некие вводимые самим художником правила (помимо известных), представление о которых возникает только в результате появления произведения. Это избыток мастерства, умения, а говоря современным языком, нечто большее, чем профессионализм. Именно это вечно лишнее, непотребимое ставит предел любому знанию, любому объяснению, заставляет говорить об искусстве (даже сегодня) в терминах возвышенного.

Но и это еще не все. Даже неоприходованный знанием избыток еще не гарантирует возможность назвать произведение искусством. Поскольку этот избыток может быть лишь элементом индивидуального мастерства, уникальной авторской способности, которая тем не менее остается способностью ремесленной. Именно здесь возникает особенно туманное разграничение, которое выражено Кантом столь жестко: свободное искусство и оплачиваемое ремесло, то есть бескорыстная вовлеченность («игра»), некий опыт свободы художника, и работа, предстающая как чистая механика.

Сегодня, следуя Канту, нельзя не учитывать изменения, которые произошли как в самом искусстве, так и в теоретических размышлениях о нем. Поэтому даже в пересказе Кант подвергается определенной переакцентировке, когда понятия «природа», «мастерство» и «ремесло», столь важные для него, провоцируют на разговор о сделанности (как о своде собственных правил произведения), об избытке (как о непредставимом в произведении), о технике (как определенной форме свободы, противостоящей видимому работающему «механизму» произведения). Последнее особенно актуально, когда речь идет о попытке мыслить кинематограф как искусство.

Парадокс в том, что кино — не просто особая техника представления, это техника, которая (как и фотография) вводит ситуацию репродуцирования реальности, то есть является в каком-то смысле техникой самого представления, причем машинной. Механическое начало в кино крайне значимо: повтор видимой реальности оказывается для нашего восприятия фактом более существенным, нежели пиетет по отношению к искусству. Как показали еще Беньямин и Кракауэр, кино как иной способ представления меняет само представление об искусстве. Чаще всего, однако, говоря об искусстве кино, имеют в виду соотнесенность отдельных фильмов с образами искусства прошлого, созданными литературой, живописью, театром и даже музыкой. И в этом случае проблематично выделить собственное место для кино в сфере искусства. Оно обретает статус выразительности либо эстетического высказывания, но всякий раз через соотнесенность с каким-либо другим искусством, выступающим в качестве доминанты. Кино обретает основание в музыкальности, в изобразительности графической и живописной и даже в

нарративности и театральности. Эйзенштейн пытался мыслить кино как место синтеза искусств, то есть фактически бессущностно. Но и это решение вопроса, при всем его радикализме (ведь кино тогда становится последним из искусств), не учитывает того, что статус искусства в современном мире меняется.

Вальтер Беньямин в знаменитой работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» указал именно на то, как меняется статус произведения в мире технологий. Произведение искусства лишается ауры. В понятие «аура» Беньямин ввел и уникальную «сделанность», которая отсылает нас к «авторству» как особому типу подлинности, и ту «избыточность» произведения, которая уже не может быть отнесена только к авторской способности, но представляется трансцендентной и является неким сакральным элементом, позволяющим почти религиозное поклонение произведениям искусства, их культ в эпоху секуляризации. Утрата ауры — не только утрата подлинности в результате развития технологий копирования, но и утрата сущности. А искусство было одним из способов высказывания об истине, о сущности. То же можно сказать и о современном искусстве, и об искусстве кино; то и другое остается искусством постольку, поскольку затрагивает проблему основания, не прямо касаясь «истины» и «сущности».

Вопрос «как мыслить искусство сегодня» после авангарда и многих современных направлений, возникших в ситуации «утраты ауры», вполне коррелирует с вопросом «как мыслить искусство кино». Другими словами, следуя логике кантовских различий, мы должны ввести иные критерии техники относительно кино, которые позволили бы ощутить в кино нетехническое и не принадлежащее другим (ауратичным) искусствам. Для ответа на этот вопрос помимо фантома сущности, всегда предлагающего «новую ауру», надо преодолеть еще один важный фантом — язык.

Развитие кино, которое теоретики зачастую рассматривают как развитие языка кино, отнюдь этим не исчерпывается. Другое дело, что почти все инновации в кинематографе характеризуются не просто как новые средства выразительности, но как «языковые средства». Но можем ли мы вообще говорить о кинематографическом высказывании, а если говорим об этом, то можем ли мы сводить высказывание к его лингвистической составляющей, всегда обретающей некий «смысл» как результат высказывания?

Размышления Канта сегодня тем и интересны, что подразумевают язык в качестве лишь одного из возможных механических средств искусства, в то время как мы до сих пор не можем вырваться за рамки пресловутого «языка искусства». При этом, говоря «пресловутый», я имею в виду лишь то, что язык сохраняется как условие непрерывности смысла, как некий технологический фундамент производства истины в форме представления или образа, который сам является пределом технологии. Именно так мыслил язык Хайдеггер, и такой язык игнорирует сферу кинематографической специфики. Он архаизирует любое искусство, превращая его в искусство прошлого, а если и говорит о современном искусстве, то как о слове в состоянии угасания, даже в акте угасания оставляющем пути для раскрытия потаенного, в котором участвует хайдеггеровское «технэ», мыслимое не просто как производство, не просто как работа, но как «производство истины», как «поэзис».

Впрочем, Хайдеггер никогда не писал о кино, чувствуя, вероятно, что «смысл» перестает быть здесь сколько-нибудь значимым понятием. Беньямин и Кракауэр видели в фотографических и кинематографических образах искусство, осваивающее и формирующее иного зрителя, иного субъекта восприятия — массу (некое «мы»). И этот субъект восприятия уже невнимателен к ауре, к культовой ценности произведения. Здесь торжествует «вкус к однотипному в мире» (Беньямин), порождающий иной тип восприятия, при котором субъект теряет свою активность, добровольно расставаясь со способностью производить образы-представления, отдавая себя во власть иных образов. Это образы вне представления, образы-аффекты, порождающие ситуацию присутствия вне подлинности реальности (ибо ее технологический аналог достигает границ восприятия, где образы реальности, образы-воспоминания, сновидческие и фантастические образы оказываются абсолютно равноправны) и даже присутствия безотносительно какой-либо реальности вообще.

Так вопрос о «сделанности» произведения преобразуется в вопрос о бесконечном повторении, воспроизведении «кинематографического присутствия», которое проявляет себя в разных формах удовольствия, но прежде всего в том, что

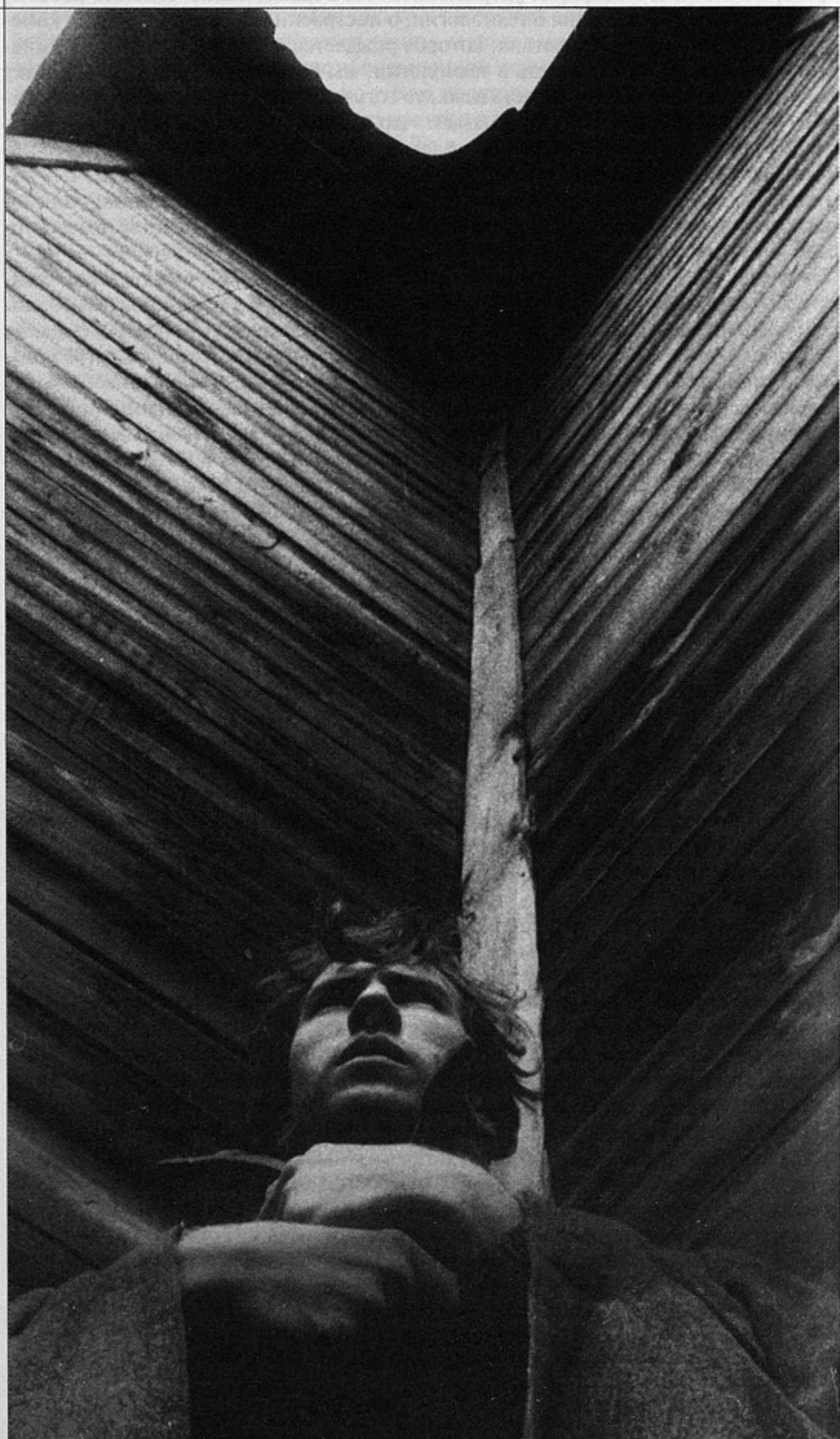
Кант называл «сообщаемостью удовольствия», то есть удовольствием, разделяемым с другими. Ощущение сделанности и здесь, как и прежде, входит в состав удовольствия, но иначе, поскольку нам приходится иметь дело со сделанностью вне производства. Образ в кино не производится с помощью монтажа, ракурса, света, но диктует монтаж, ракурс, свет, поскольку именно образы составляют саму материю кино, которая — и в этом можно согласиться с Пазолини — та же, что и у видимой реальности, и у сновидения, и у фантазма. Это материя, в которой образ — не риторическая фигура, не метафора, не троп, но моментальный аффект, изменчивость мира, не удерживаемая ни в каком языке. Именно поэтому так мало дают рассуждения о технологии, о построении кадра, о движении камеры для понимания удовольствия, которое рождается фильмом. Отыскивая кинематографическую сделанность в технологии, мы совершаем ошибку, поскольку нам кажется, что технология есть язык, то есть набор инструментов по производству образов, но при этом мы забываем, что образы кино иные, они непосредственно связаны с восприятием и предзаданы слову. Если же образ мыслится произведенным, то мы имеем дело с метафоризацией, символизацией и т.п., что, конечно, не редкость в кино, но имеет отношение к совсем иной традиции понимания искусства — традиции непрерывности смысла, по преимуществу литературной или, по крайней мере, литературоцентристской.

Итак, сделанность в кино оказывается более «природной» в кантовском смысле, более имеющей отношение к чувству и инстинкту. И это неудивительно, поскольку кинематографическая эмоция не есть переживание ценности (или даже кантовской «нетелелогической целесообразности») произведения, как в традиционно понимаемом искусстве, но переживание образа, не воспринимаемого как произведенный. Эти образы и эмоции не являются индивидуальными, они актуализируются только в качестве воздействующих на другого, эти образы всегда общие (сколь бы «авторски» они ни были преподнесены), что и позволяет им быть кинообразами. Индивидуальность режиссера, строящего кинематографическое высказывание, всегда идет вразрез с той образной материей, которая для этого используется. Можно даже сказать, что режиссер-автор использует образы в качестве инструмента всегда случайно, думая, что пользуется технологией. Именно эта случайность, будучи не раз повторена, позволяет соединиться с частным фантазмом отдельного автора или целой кинематографической школы. «Сделанность» оказывается погруженной в сферу такой частной аффективности, которая может стать аффектом-для-каждого. Она оказывается тем немыслимым истоком, который питает нашу способность называть нечто искусством. Такая «сделанность» технологически невоспроизводима (хотя и лишена при этом беньяминовской ауры), но удивительным образом повторяема. Повторяема не в силу авторства, но в силу восприятия, которое уже не принадлежит каждому конкретному «Я», но является общим.

Восприятие является принадлежностью самой материи, а кино оказывается «нашим» поставщиком этого восприятия в виде образов. Такую модель восприятия можно обнаружить еще у Анри Бергсона в книге «Материя и память» 1896 года, где место кинематографа, правда, занимало воспоминание. Именно эта модель послужила основанием радикальной попытки пересмотра теоретических оснований кино Жилем Делезом в книгах «Кино 1. Образ-в-движении» и «Кино 2. Образ-во-времени», что позволило ему снять как феноменологические вопросы о сущности кино, так и семиотические — о языке кино, продемонстрировав зависимость этих подходов от определенной концепции образа, понимаемого или как чистая видимость, или как комбинация знаков (чтение). И хотя Делез почти никогда не говорит об искусстве кино, но удивительным образом даже при этой абсолютной смене координат кино возможно мыслить как искусство. И в этом помогает Кант, прочитанный из ситуации современности. Система различий, которую он вводит, продолжает работать, хотя то из них, которое виделось ему первым и главным — отличие искусства от природы как делания от деятельности (порождающее наш вопрос о «сделанности»), — становится проблематичным. В то же время вторая оппозиция (умение — знание) остается вполне ощутимой, а третье и самое абстрактное у Канта разграничение (свободное творчество и оплачиваемая работа) обретает, напротив, предельную конкретность. О чем и пойдет речь далее[1].

[1] «Фрагмент 2: возвышенное» и «Фрагмент 3: свобода» читайте в ближайших номерах «Искусства кино».

О П Ы Т



«Одинокий голос человека», режиссер А.Сокуров

СЕРГЕЙ ЮРИЗДИЦКИЙ

Мистика съемки

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ТАМАРА СЕРГЕЕВА

Тамара Сергеева. Сережа, ты работал с Сокуровым, Балабановым, Эшпаем, Урсуляком, Шахмалиевой, Прошкиным — режиссерами абсолютно разными. Кроме того не раз снимал театральные спектакли. Стиль менялся в зависимости от того, с кем снимал? Приходилось ломать себя?

Сергей Юриздицкий. Стиль менялся не от перемены режиссера, а от перемены темы. Думаю, что стиль вообще зависит в большей степени от текста, от литературного первоисточника, чем от режиссера, и режиссер такой же раб темы, как и оператор.

Что касается театра, то спектакли пришлось снимать в тяжелый для меня период. Я был совершенно без денег между съемками, и вдруг появились люди, которые предложили снять театральную постановку — спектакль «Белого театра», организованного каким-то грузинским князем, переехавшим из Тбилиси в Петербург. По Бродскому. Текст Бродского, мощный, великолепный, был философичен, смесь высочайшей поэзии и уголовщины. Действие происходило в камере, где находятся двое заключенных. Время и место — условные. Элементы римского быта, элементы современного быта. Люди сидят не за преступление, а по графику, который составляется компьютером.

Придумано все было интересно. В подвале на Литейном, который арендовал «Белый театр», в день спектакля все лишнее убирают (там находятся кафе и галерея), затягивают стены белой тканью, около тридцати человек зрителей рассаживаются по периметру, и три с половиной часа идет непрерывный спектакль.

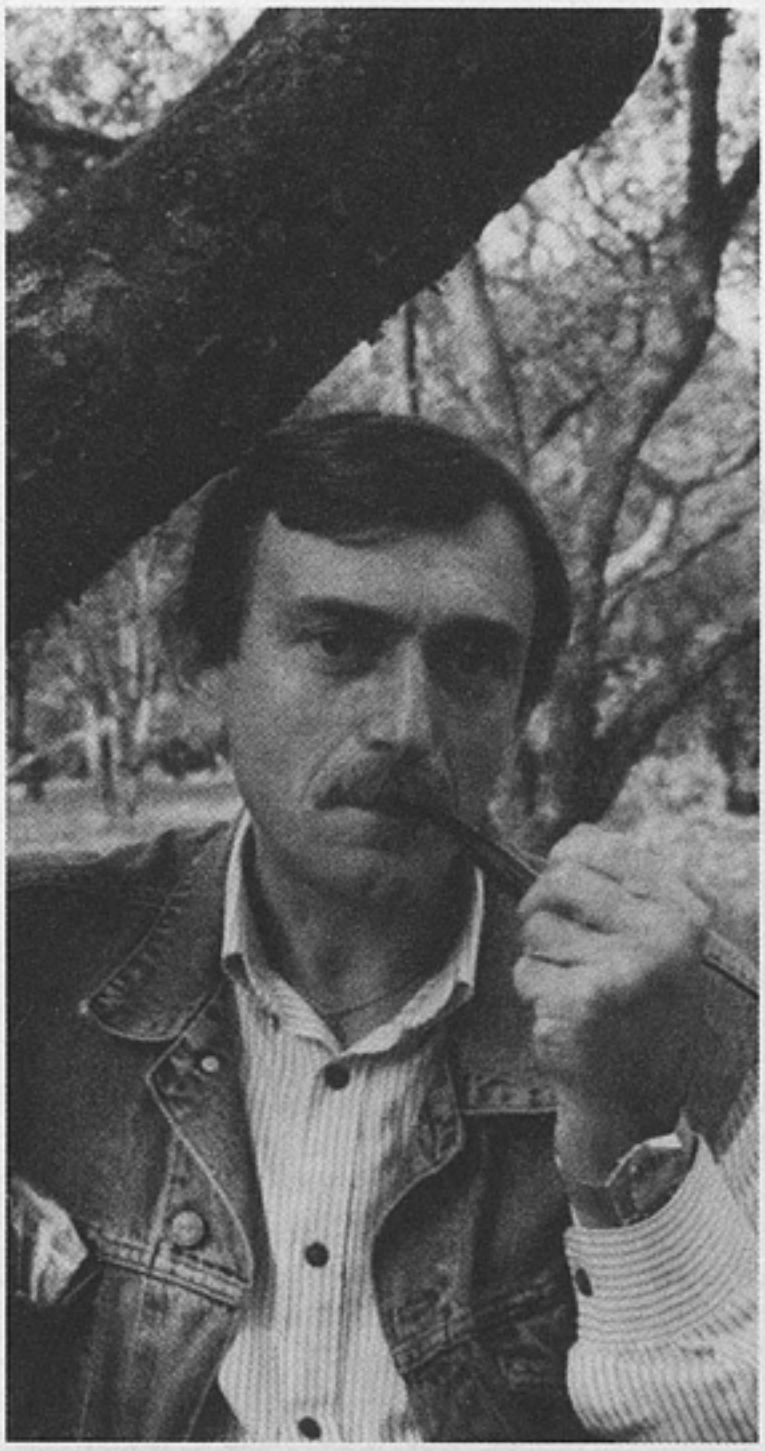
Я его снимал трижды целиком и в первый раз снял только два часа. Я тогда пришел просто посмотреть, что это такое. Мне понравилось, стал снимать с рук, и получилось удивительное изображение, абсолютно соответствующее моторной реакции. Мое собственное физическое напряжение соотносилось с актерской игрой, я жил с актерами одной жизнью. Когда позже снимал со штатива, такого результата уже не было.

Потом снял еще очень интересный спектакль «Старосветские помещики», уже на малой сцене ТЮЗа, и потрясающий спектакль «Москва — Петушки», вернее, он назывался «На кабельных работах осенью какого-то там года», какого, уже не помню. Играли две гениальные актрисы, имен которых тоже не помню. Сыграно было всего несколько спектаклей, а потом эти дамы, обе алкоголички, трагически погибли, сгорели. И кроме моей записи, ничего от этого спектакля не осталось.

Еще снимал театр на чердаке, где вмещалось всего человек пятнадцать. По периметру сидели зрители, а в центре актер читал монолог из «Записок сумасшедшего».

Была у меня идея сделать телевизионную программу о театре подвала и чердака. Это веяние времени: маленькие залы, маленькие группы зрителей — и потрясающее, профессиональное исполнение.

К сожалению, продюсеры поставили мне условие: я должен был хотя бы раз в месяц выходить в эфир, а если нарушаю договор, то плачу страшную неустойку. Это значило — стать рабом собственной идеи, обслуживая ее, без конца искать новые коллективы, договариваться с ними, снимать, монтировать. А я не был к



Сергей Юриздицкий
Фото Т.Сергеевой

этому готов и отказался, хотя и понимал, что подрываю последние финансовые возможности для выживания моей семьи.

Т.Сергеева. Жалел, что отказался только из-за денег, или театр к тому времени стал тебе необходим?

С.Юриздицкий. Я вообще предпочитаю кино, похожее на театр. Чем больше условности, тем мне интереснее. А реализм меня привлекает как можно более опосредованный. Когда он перестает подражать повседневности и становится философией.

Я всегда искал именно такую реализацию, любил философские, условные вещи. С удовольствием работал, например, со Славой Амирханяном — мы с ним сняли сорокапятиминутный фильм «Посредине мира» об Арсении Тарковском. Не биографический. В нем не было фабулы — показывались отдельные моменты жизни поэта, читались его стихи. Если душа у человека открыта, такой фильм должен его увлечь.

А с Сашей Кайдановским мы сняли «Гостя» по Борхесу, которого я, собственно говоря, даже не понимал. Чего мы там снимали?..

Т.Сергеева. То есть сверхзадачи не знал?

С.Юриздицкий. Абсолютно не знал сверхзадачи. Сюжет совершенно примитивен: приехал человек со своим другом в деревню, друг вскоре уехал, оставив его одного. Герой жил среди крестьян, читал им Евангелие, а они его убили. Я не очень понимал, зачем нужно было за это браться. Кайдановский мне объяснил уже в конце работы: «Это картина о том, что любая идея разрушительна и ведет к смерти, если ее принять буквально. Эти люди убили героя, потому что поверили, что даже те, кто убил Христа, спасется».

И так часто бывает в кино: сверхзадача едва прочитывается и даже не вполне осознана самим режиссером, точнее, прочувствована им, но не сформулирована. Кайдановский был настолько глубок и философски образован, что все мог сформулировать. Но для искусства это и не обязательно, ведь многое возникает на чувстве. Любая иллюстрация засушивает материал. Так у нас было с Сокуровым на «Одиноком голосе человека»... Мы оба любили Платонова и даже не предполагали, что кто-то может увидеть в нашем фильме иллюстрацию.

Т.Сергеева. Ты этого не ожидал?

С.Юриздицкий. Трудно сказать, что ожидал и чего не ожидал. Это было время максимального творческого напряжения. Для меня, воспитанного на нормальных советских фильмах, то, как прочитал Платонова Сокуров, было так же неожиданно, как и для окружающих, которые разделились на тех, кто мог принять новую форму, и тех, кто не мог. Одни абсолютно Сокурова не принимали, а другие готовы были носить его на руках, как Бога. Равнодушных не было. Например, Фрижетта Гукасян сказала после просмотра: «Увезите ее и больше никогда не показывайте», а Андрей Смирнов говорил мне с болью, что это искажение Платонова.

Т.Сергеева. Случалось ли, что ты был не согласен с режиссерской трактовкой, видел, что делается что-то не то. Как тогда поступал? Пытался что-то изменить?

С.Юриздицкий. Ну, во-первых, нужно уметь слушать режиссера. Не каждый может точно сформулировать, чего хочет на самом деле. Если режиссер, на мой взгляд, запутался и требует того, что вредит картине, я буду стараться делать то, что считаю нужным. И не из принципа, а из неумения слепо подчиняться, петь с

чужого голоса. Со мной считаться необходимо. Не было еще картины, чтобы не случались конфликты такого рода. Это нормально. Ведь именно режиссер придумал картину, и никакое чужое прочтение не может точно соответствовать его замыслу, поэтому пятьдесят процентов отснятого материала режиссером не принимается, любым режиссером, в том числе и Сокуровым.

Был у меня с ним лишь один случай, совершенно идеальный, когда мы снимали «Дни затмения». Все казалось замечательным, все принималось, полный восторг. Но это уникальная ситуация, больше никогда ни с одним режиссером такого не было.

Надо учитывать и то, что многое привносит художник. Великолепное изображение на экране в большой степени сформировано им. Трудно себе представить, чтобы с плохим художником получилась прекрасно снятая картина.

Режиссеру все несут свои идеи — художники, гримеры, операторы, художники по костюмам. Постепенно нарастает материал, от которого ему уже некуда деваться. Немногие могут позволить себе серьезные пересъемки не по техническим причинам, а потому, что их что-то не устраивает по концепции. Кино создается большим коллективом и в этом смысле искусством не является. Искусство предполагает мощную индивидуальную волю, которая создает произведение, а потом уже зрители создают вокруг него своеобразную ауру.

Т.Сергеева. По-твоему, режиссер не творец?

С.Юриздицкий. Режиссер не творец. Но дело в том, что часто серьезные вещи в кино происходят не по желанию режиссера или оператора, а по некоей высшей воле. Все мы, включая гримеров и костюмеров, подчиняемся цепочке случайных событий. И все происходит вовремя — идет дождь, появляются облака, возникают какие-то световые эффекты, которые надо обязательно зафиксировать на пленку... Это выше понимания и не подчинено изначальной концепции. Поэтому все эти западные сценарии, точные по раскадровке, глубоко порочны, они отрицают саму возможность акта вдохновения.

Т.Сергеева. Ты работал на Западе?

С.Юриздицкий. Да, но в основном со студентами. Студентке из Будапештской киношколы Элизабет Мартон я снимал диплом — фильм «Тени Луны» по повести Тургенева «Клара Милич». У нее тоже был точный режиссерский сценарий, технический, как его называют, совершенно бездушный. В отличие от русского сценария, который включает в себя эмоции, ощущения, здесь — одни диалоги и ремарки. Читать невозможно.

Т.Сергеева. И тебя обязывали придерживаться сценария?

С.Юриздицкий. Обязывали, хотя и смотрели сквозь пальцы на мои попытки что-то изменить. Но я знаю, что есть группы, где снимают четко по кадрам, то есть творческий процесс происходит задолго до съемок. Режиссер, сценарист, продюсер собираются и разрабатывают сценарий, который потом поступает в группу. Если режиссер нашел время тебе что-то объяснить, то у тебя будет представление о том, что ты делаешь, а для группы такой сценарий ничего не значит, кроме набора «клеточек». Люди, как пчелы, строят свои «соты», и под влиянием мощной,

«Спаси и сохрани», режиссер А.Сокуров

«Униженные и оскорбленные», режиссер А.Эшпай

организующей режиссерской руки это превращается в картину.

Еще я работал на Западе с Йозефом Морфи и Александром Келлером, двумя молодыми английскими режиссерами, которые на каком-то фестивале в качестве приза за свой 8-*мм* фильм получили деньги на производство получасовой картины. Сценарий, одухотворенный, поэтический, назывался «Карты умирающей красоты» (или что-то в этом роде). Заканчивался он несколькими главками, маленькими этюдами, посвященными разным аспектам его производства: подбору костюмов, способу съемки, отношениям между героями, каждому герою отдельно.

В главной роли снималась Харриет Андерсон, потрясающая женщина, несмотря на все свои морщины, сохранившая невероятную красоту. В одной из сцен она должна была соблазнять художественного эксперта, приехавшего описывать ее имущество. В сценарии было написано, что на экране в это время появляются картины из ее коллекции эротической живописи, как намек на интимное сближение персонажей. Мне это показалось недостаточным. Я говорил, что надо дать зрителям ясно понять, что происходит, надо снимать обнаженные тела, и если нельзя снять обнаженной саму Харриет, то надо использовать дублеров — пусть их тела сплетаются и, чередуясь на экране с эротической живописью, создают живое движение.

Мы это сняли, а потом стали снимать самое начало сцены, когда герой только подходит к Харриет, она на него смотрит и целует. И тогда я понял, что я просто старый идиот. Ничего не нужно. Никаких тел, никакого сближения. Есть хорошая актриса, в ее глазах есть все. Я был потрясен, у меня мороз по коже шел, когда снимал.

Так и запомнилась та съемка, как один из самых удивительных моментов в моей работе. Когда чувствовалось, что извне идет настоящая энергия на камеру. Аппарат на это чутко реагирует, и потом все это переходит на экран, а с экрана — в зал.

Т.Сергеева. Ты относишься к камере, как к живому существу?

С.Юриздицкий. Не совсем, скорее, как к передатчику, транслятору эмоций. Если чувства не передаются, то все бессмысленно. Не помогает никакая красота. Причем актеры должны сами испытывать эти чувства, а не изображать их, что моментально видно на экране.

У меня был случай во время съемок «Униженных и оскорбленных» — мы с Андреем Эшпаем смотрели в монтажной отснятый материал, и я говорю: «Смотри, как здорово Настасья Кински играет — плачет, слезы текут». А в следующем куске Настя Вяземская, которая играла Нелли, стоит в уголочке и тихо говорит писателю: «Не выгоняйте меня, я буду вам суп варить, буду вам пол подметать, буду о вас заботиться». И тут слезы возникли у меня.

С одной стороны — мастерство, с другой — искренность. Для кино по большому счету имеет значение только искренность. А мастерство, как говорит Алексей Герман, нужно актеру только для показа перехода из одного состояния в другое. Актер-непрофессионал этого делать не умеет.

Т.Сергеева. У тебя в фильмах актер всегда хорошо подан, ты подстраиваешься под него или просто «вписываешь» его в кадр, в придуманную тобой картинку?

С.Юриздицкий. Нет, такой картинки нет. У меня существует подспудно какая-то

изобразительная тема, но это не главное. Также бессмысленно стараться актера осветить поярче. Сейчас буквально все режиссеры говорят: «Подсвети глаза, подсвети глаза», — и трудно им объяснить, что не жалко подсветить, но это совершенно не обязательно. Бывает достаточно одного блика, который все дает. Как у Никиты Михалкова в «Пяти вечерах» в монологе героя: он смотрит из-под шляпы — глаз вообще не видно, а какое впечатление!

Но теперь я не отказываюсь подсвечивать, если просят, а раньше, когда для меня эстетика подлинности, натуральности имела большое значение, отказывался.

Т.Сергеева. Раньше старался работать со светом, близким к естественному?

С.Юриздицкий. Я с этого начинал, но это было своего рода сопротивлением романтической системе кинематографа, существовавшей в 70-е годы. Тогда, хваля, говорили: «Ах, как талантливо — ничего не видно на экране!» Я это прошел в полной мере, искренне считая, что вглядывание для зрителя тоже может быть интересно, и у меня было видно меньше, чем у других операторов, прежде всего в фильмах Сокурова, который меня этому и научил. Он всегда говорил, когда я случайно снимал кадры, где все видно, что мы не журнал «Огонек» издаем, а кинокартину снимаем. Сокуров так до сих пор работает, а я уже не могу. И если у Сокурова я переснимал «видные» кадры, то теперь другим режиссерам переснимаю «невидные».

Раньше я сам испытывал потребность в «жестком» реализме, а теперь понимаю, что кино — антиреалистичное искусство. Оно должно быть сказкой. Невозможно в кинотеатре смотреть то, что происходит в жизни. Совершенно неинтересно. Американское кино, кстати, тоже далеко от реальности жизни. Оно поражает нас своими боевиками, смертью, кровью, но, по мнению тех, кто там живет, ничего этого в жизни американцев нет близко. Скучнейшая страна с абсолютно затхлым, размеренным, рабочим бытом. И кино, являясь, как и положено, сказкой, дополняет, украшает, «подсаливает» слишком монотонную эмоциональную жизнь.

А у нас в стране, где можно на улицах наблюдать перестрелки, такое кино создавать не нужно. Не понимаю, почему до сих пор запускаются, запускаются и запускаются картины не просто криминального содержания, но и с криминальными подробностями, ничего не объясняющими. Люди не хотят смотреть русскую кровь. Они скорее будут смотреть американскую кровь — качественнее, фантастичнее сделано. Каждое убийство эстетизировано, а у нас все превращается в безобразное, скучное зрелище.

Т.Сергеева. А ты сам снимал что-нибудь подобное?

С.Юриздицкий. Снял, к сожалению. Правда, это с современной реальностью не связано, времена Пугачева — «Русский бунт». Я сильно сопротивлялся тому, чтобы были натурально воспроизведены убийства, пытки, казни, потому что это, прежде всего, скучно. Скучно смотреть, как ядро разрывает человека пополам...

Мне вообще кажется, что смерть на экране может быть показана только настоящая, документальная. Вот она возбуждает серьезные эмоции, поскольку энергия непосредственно переходит на экран. Энергия акта умирания. А смерть искусственная на съемках всегда связана с шуточками и прибауточками — мажут актера горчицей, поливают кетчупом, вставляют искусственные кости, разрезают ножницами по кривой линии «тела» и так далее. Вся группа участвует в веселом

«Дни затмения», режиссер А.Сокуров

процессе создания уродства. И потом несколько секунд это показывается на экране, и никакой энергии не чувствуется, потому что ее не было на площадке.

Т.Сергеева. Такая мистическая связь...

С.Юриздицкий. Конечно. Одно из самых главных моих убеждений — то, что съемка имеет мистический характер. Все зависит от энергии, возникающей перед камерой. На моих глазах Никита Михалков на съемках «Неоконченной пьесы для механического пианино», а впоследствии и Сокуров на «Одиноком голосе человека» включали музыку на площадке, приводили актеров в особое, нужное им состояние.

На экран переходит только то, что было в сознании художника, и то, что было на самом деле. Подделать в кино практически ничего невозможно. Другое дело, что можно показать страдания человека. Актер может так пережить их, так понять, что с его героем происходит, что это будет потрясающе смотреться на экране. Его глаза, его дрожащая рука — вот что впечатляет, а не разорванный живот. Вид раны не возбуждает никаких иных чувств, кроме отвращения.

В «Русском бунте» есть и избиение провинившихся пугачевцев розгами, и повешение за ребра, за шею. Наша девочка — актриса, играющая Машу Миронову, — увидев вывороченные внутренности, падает в обморок, это очень трогательно, и энергия идет не от внутренностей на крюке, а от переживаний самой девочки.

Т.Сергеева. А в чем заключались уроки Павла Лебешева, у которого ты проходил практику на «Механическом пианино»? В собственные тайны операторского мастерства он тебя посвятил?

С.Юриздицкий. Нет, он не посвящал ни в какие тайны. Но на меня оказала влияние сама его личность, его преданность кинематографу, честность по отношению к своему делу. Он одержимый оператор, который никогда не пойдет в режиссеры — у него совершенно другая задача. Он пропускает все через себя, создает свою пластику, свой киноязык. Но у него есть и очень неровные вещи, даже провальные, если его режиссер не сумел возбудить, разжечь.

Надо сказать, что самое порочное в кино — это киноязык, привычный способ общения, который не дает развиваться мысли. И в то же время (парадокс!) самое интересное — это создание новых языковых форм, что чрезвычайно трудно. В кино, кажется, уже не существует ничего, что бы кто-то когда-то не придумал. И какое это наслаждение — придумывать что-то свое, ради этого и стоит кинематографом заниматься.

Вот мы со Славой Амирханяном в фильме «Посредине мира» полностью отказались от движения камеры, которое так благословенно пришло в кинематограф, помогая раскрывать действие. У нас она стояла, все действие происходило перед ней, только крупности менялись согласно движению актеров от камеры вглубь или налево и направо.

Т.Сергеева. Не было даже наездов?

С.Юриздицкий. Камера весь фильм стояла на месте. Мы меняли оптику, чтобы выделять определенные куски, но каждый кадр склеен со стоящим рядом кадром встык. Это производит впечатление. Картина получилась особенной, она втягивает в себя, ты словно переступаешь через рамки экрана и оказываешься внутри действия.

Такие эксперименты для меня страшно важны. Например, была у меня идея на «Хрусталеве», которая очень заинтересовала Германа, — снять картину одним кадром, вернее, снимать ее одним куском в тех местах, где время по смыслу не прерывается, сколько бы оно ни длилось. Камера переходит с одного на другого, если доходит до стены, то проникает сквозь стену. Разумеется, технически это невозможно, и нужно было предпринять некоторые усилия, которые создавали бы иллюзию, что снято одним куском. Был целый комплекс технических идей, как это осуществить, как сделать монтажные подмены, в которых сам монтаж незаметен.

Т.Сергеева. Как в «Расёмоне»?

С.Юриздицкий. Наверное. Я такое еще видел в одном американском фильме: там человек проходит через огромное здание, едет на лифте, идет в ресторан, портит себе костюм какой-то рыбой, тортом, потом переодевается. Это длится часть, десять минут. Великолепно. Там тоже есть где-то монтажные подставки, очень точные, но в основном качественная работа со стедикамом.

Такие языковые эксперименты сами по себе никакого философского смысла не несут, но что-то есть в них привлекательное. Как эти идеи возникают у тебя, совершенно не знаешь, просто безумно хочется сделать именно так. И самое главное — не потеряться, не испугаться этого чувства, а последовать за ним.

«Замок»,
режиссер А.Балабанов

Сейчас распространена клиповая структура — дробный монтаж, детали снимают крупно, много ярких кусков. Этот язык современен, активен, имеет свой смысл, «произрастая» из возможностей телевизионного пульта.

Лет пятнадцать назад возникла возможность для всех, манипулируя пультом, бесконечно монтировать телепрограммы, переключая с одного канала на другой. Это быстрое восприятие содержания, мгновенное переключение с одного на другое постепенно перешло в рекламу и кино. Эту структуру легко воспринимает зритель, и с этим надо считаться.

Но стремление пойти навстречу зрителю — палка о двух концах. С одной стороны, если ты работаешь для зрителя, то должен отвечать его потребностям. Но, с другой стороны, только создавая собственный мир, можно «тащить» этого зрителя куда-то дальше. Если этого не делать, зритель тебя просто перестает выделять среди других. Ни названия твоих фильмов не вспомнит, ни, тем более, твоего имени. Конечно, то, что ты делаешь что-то по своему вкусу, может не понравиться продюсеру и он тебя выгонит. И другому продюсеру скажет, чтобы тот никогда не имел с тобой дела. Но третий продюсер, услышав разговор этих двух, может сказать: «Вот с ним-то я и буду иметь дело, он-то мне и интересен».

Это игра, в которой баланс компромисса и проявления собственной индивидуальности — самое интересное, в ней нельзя все продумать, нельзя заранее рассчитать успех. Как только ты будешь замечен в том, что поддакиваешь кому-то, полностью соглашаешься с кем-то, ты становишься неинтересен и вылетаешь из производства.

Т.Сергеева. Ты сам-то соблюдаешь этот баланс или по-прежнему ориентируешься на неторопливое вглядывание в человека, в изображение?

С.Юриздицкий. Да, мне ближе неторопливое вглядывание, но я не отношу это к числу своих достоинств. При всем моем прошлом нонконформизме сейчас я все-таки вижу, что медлительная структура занудна, невозможна для восприятия. Первый звоночек для меня прозвучал, когда я Динаре Асановой на ее вопрос: «Как мы это снимем?» — ответил, что мы пойдем по стене, потом по полочке, по фотографиям, по статуэточкам, выйдем на окно, пройдемся по кустику и только потом выйдем к героине. А она мне сказала: «Это ты Сокурову будешь такие панорамочки снимать, мне же нужно, чтобы было ясно, что к чему».

Т.Сергеева. Это когда «Никудышную» снимали? Но ты же там был только ассистентом.

С.Юриздицкий. Я снимал эту картину, но тогда на «Ленфильме» существовали жесткие производственные отношения: операторская секция и отдел кадров категорически не разрешили указать меня в титрах постановщиком, потому что я только что пришел на студию. Официально оператором-постановщиком считался Коля Покопцев, который играл одну из главных ролей и к камере практически никогда не подходил.

Т.Сергеева. Ты учился чему-то у режиссеров, с которыми работал? Что-нибудь они тебе давали? Или каждый раз просто решал новую задачу, которую перед тобой ставили?

С.Юриздицкий. Скорее, я воспринимал свою работу как задачу, которую нужно решить. Учился в другом месте, даже не в институте, вернее, в институте учился в

коридорах, особенно в коридоре общежития, где общался с интересными людьми, тогда еще студентами. Это и было настоящей учебой — разговоры о философии, о кино.

В самом институте я мало учился, поскольку все время снимал, а потом у меня на третьем курсе родилась дочь, и мы с женой, тоже студенткой, воспитывали ее, по очереди пропуская занятия. Жалею, что пропускал просмотры, это большая потеря. А в смысле лекций и вспомнить-то нечего.

Мой мастер, Александр Владимирович Гальперин, оказал на меня большое влияние, но он всю жизнь преподавал нам в основном «технику безопасности» в кино — как нужно себя вести, чтобы режиссер тебя не одолел, не уволил и так далее. Если бы я выполнял его рекомендации, то не сделал бы многих ошибок, но я никогда этой технике не следовал, на чем не раз обжигался.

Т.Сергеева. А чему ты учишь своих студентов?

С.Юриздицкий. Технике. Меня пригласили преподавать в ЛГИТМИКе, и я сразу сказал, что не знаю, чему учить. Не знаю, отчего возникает мысль снять так или иначе. Когда же увидел своих студентов и понял, что они не знают, с какой стороны у камеры видоискатель, то только тогда согласился. Уж технике-то я научить могу.

Т.Сергеева. У тебя одна мастерская пока была?

С.Юриздицкий. Одна, и думаю, что больше не будет, потому что не понимаю, как функционирует институт. Это меня страшно раздражает. Ну невозможно набирать детей и ничего им не давать, все время заставлять их действовать по коммунистическому принципу — укради и будешь прав. Я в таких условиях не могу существовать. Правда, институт покупает пленку, аппаратуру завез Эдик Розовский, с которым мы вместе преподавали, потрясающий человек, невероятно энергичный, он и актовый зал института отбил под павильон, завезя туда старый фундус с «Ленфильма». Но, в общем, страшная бедность, жуткая. Безумно жалко ребят, они очень способные.

И я не понимаю, каким образом без копейки денег эти голодные дети снимают свои фильмы. Например, Андрей Еремин, потрясающий оператор, снял великолепный фильм под названием «Как в кино», который получил приз на фестивале «Св. Анна» за лучшую операторскую работу. В его картине двое молодых людей, лет шестнадцати-семнадцати, сидят в кинотеатре, смотрят кинофильм, потом гуляют по улице, девочка предлагает мальчику стать бандитом, чтобы зажить так же красиво, как в кино. Она приглашает на какой-то чердак мужика, а мальчик должен его застрелить и забрать деньги.

Все это происходит в годы нэпа и снято в духе старого кино. Студенты сами построили декорацию. Когда я смотрел фильм, мне в голову не пришло, что чердак построен, я не сомневался, что это настоящий чердак, интерьер. Более того, я не понял, что в кинотеатре на экране не фильмотека, а снятое моими студентами кино, так это было сделано качественно, это немое «кино в кино»: «он в нее выстрелил, она упала, грудь ее вздымалась» и т.д.

Т.Сергеева. Кстати, во ВГИКе, когда ты учился, вас обеспечивали нормально?

С.Юриздицкий. Да, стопроцентно. Все было. Пленка, проявка, своя лаборатория, все. Кто хотел, мог научиться.

А что касается моей собственной учебы у режиссеров, то она началась довольно поздно, когда я стал работать с Борисом Фруминым, который пригласил меня снять картину «Вива, Кастро!». Фрумин давно живет в Америке, и его представления о структуре современного кино несколько американизированы. В своем фильме он пытался соединить языковые формы американского кино с тонкой, нежной эмоциональностью, присущей русской, ну, может быть, французской школе.

Как он учил? Требовал абсолютной четкости панорамы, абсолютной точности остановок камеры. Скажем, если я слежу за актером и он сел, то камера в тот момент должна перестать двигаться. Это для меня было новым требованием, до этого я существовал в свободной системе, когда камера была словно авторучка в моей руке и постоянно происходило некоторое свободное движение, колыхание. Когда, например, снимая парный портрет, я подчинялся эмоциональному порыву, переводил камеру то на одного актера, то на другого вне всякой связи с тем, кто из них в это время говорит. Фрумин от этого стал резко меня отучать.

Второй случай был с Балабановым. Он все время говорил: «Сергей, что же ты делаешь, я не могу монтировать. Куда у тебя камера ползет? Сидят два человека разговаривают, мне нужно врезать крупный план, а у тебя камера ползет в сторо-

ну, и я не могу ничего врезать. Куда ты едешь?»

До этого режиссеры как-то справлялись с моей ездой, а тут вдруг выяснилось, что этого делать категорически нельзя. Раньше, если актер вскакивал в кадре, я не специально, но совершенно естественно опаздывал, и камера догоняла его. Мне казалось, что раз он вскочил неожиданно, я не должен этого делать вместе с ним, ведь тогда, значит, я знал об этом заранее, значит, это подсказка зрителю, что это происходит не на самом деле, что это кино. А вот когда оператор не поспевает за эмоциями героя, создается ощущение, что действие происходит «взаправду», на наших глазах. Такая естественность операторского и зрительского восприятия.

Сегодня кинематограф стал очень аккуратным и четким, обязательно надо успевать за актером. Приходится слушать актерский текст, запоминать, в какой момент актер вскочит, и так далее.

Когда я сейчас смотрю «Зеркало», то вижу, как несовершенны по исполнению длинные панорамы — с остановками, с рывками. Но раньше это не замечалось — в фильме столько настоящей страсти, что казалось ерундой, если где-то что-то дернулось. Нынешние же режиссеры немедленно переснимают такие куски. Их интересует энергия изображения, но кроме того они требуют, чтобы все было снято четко. Зачем, убейте меня, не знаю. Я не считаю, что это важно. Операторское чистописание «высушивает» изображение. Но это стало таким общим местом, что у меня самого уже нет твердого убеждения, что камере нужно продолжать дергаться, что снимать нужно полухроникально, хотя я и продолжаю считать, что четкость изображения не главное, так же как и качество видимости.

«Скорбное бесчувствие», режиссер А.Сокуров

Т.Сергеева. А за прошедшие годы как-то меняется давление извне? Сейчас оно ощущается острее?

С.Юриздицкий. Давление стало, конечно, сильнее, но ощущается меньше. То ли чувства притупились, то ли уже не так страшно.

Кроме того, отношения между людьми в кинематографе стали другими. Раньше режиссер как художественный руководитель постановки имел влияние и с ним можно было как-то договориться. Могли возникнуть трения с технической комиссией, которая давала заключение, что твоя работа технически несовершенна. Но, скажем, художественное окружение тебя поддерживало, и жизнь продолжалась. А сегодня все решает продюсер, который, как правило, ничего не соображает, целиком опираясь на опыт своего домашнего видео. И говорить с ним почти бесполезно, потому что он не владеет лексиконом, необходимым для такого разговора, да и не имеет для него времени.

Приходится подчиняться и искать в современной эстетике свои опорные точки, чтобы и в этом случае нести людям красоту, что крайне важно. Главное — это красота, как говорит Павел Лебешев.

Т.Сергеева. И для тебя тоже?

С.Юриздицкий. Для меня тоже, хотя я долго был уверен, что в жизни много некрасивого и надо обязательно все это показывать. Мне казалось, что сам я все вре-

мя снимаю слишком красиво. Эту склонность долго считал своим страшным дефектом и даже хотел вообще уйти из кино после того, как снял фильм «Дым» — очень традиционно, очень красиво, что мне представлялось совершенно бессмысленным. Я думал, что больше ничего не могу, не было свежих идей.

Тогда мне было интереснее заниматься моей новой машиной, ремонтировать ее, ездить на ней, и чувствовал я себя гораздо ближе к автомобильным делам, чем к кинематографическим, снимать же больше не хотел. Но потом позвал Герман, открылись новые горизонты...

А позже я прочитал слова Павла Лебешева, что главное — это красота, и понял, что действительно это важно. А еще позже я пришел к выводу, что кино — это вообще не жизнь, а сказка и красота — единственное, что в нем может существовать. Совершенно успокоился и сейчас из кинематографа сам уходить не собираюсь.

Т.Сергеева. Между прочим, почему ты ушел от Германа?

С.Юриздицкий. Я был третьим из приглашенных им операторов-постановщиков. Рерберг пришел выпивши на одну из бесед и тут же был отчислен. Это версия Германа, и, может быть, все было не так. Был еще такой Морозов, у которого болели ноги, Герман боялся, что он не справится, и позвал меня. Но за месяц до начала съемок я ушел. Сам. Ситуация была простой — Герману не хватало оппонента в моем лице. Он потерял двух своих друзей, Аристова и Федосова, и ему не хватало привычных взаимоотношений. Известно, что в совместной работе они ссорились, орали друг на друга. А в моем случае орать можно было только на меня. Я же ничего ответить не мог. Вообще на «Хрусталеве» не было ни одного человека, который что-то мог Герману противопоставить. А он — человек неустойчивый, нервный, художественный, ему нужен скандал, нужно сопротивление, нужно, чтобы его посылали, затыкали, чтобы он спорил, орал, может, подраться ему нужно. А мы смотрели ему в рот и подчинялись. Никто не давал ему отпора, и он чувствовал себя в вакууме. Я совершенно растерялся, так как до этого всегда работал с интеллигентными людьми, которые никогда не хамили. А тут понял, что физически не могу это выдержать, и Герман еще добавлял, говорил: «Ты умрешь, у тебя будет инфаркт на картине». Я поверил ему и, можно сказать, просто испугался этой работы.

К тому же чувствовал, что не могу влиять на картину, что Герман меня не слушает. Даже если Герман и принимал что-то из того, что я предлагал, он никогда в этом не признавался. Очень часто бывает, что режиссер не слушает оператора, но здесь я вообще потерял почву под ногами. И ушел. Ушел со скандалом — меня не отпускали, и я благодарен Володе Ильину, что он пришел на картину вместо меня, хотя сам я потом не раз пожалел о своем решении. За то время, пока Герман снимал «Хрусталев, машину!», я много картин снял, получил за них звание и призы, но, поскольку «вырос» из кинематографа особенного, из кинематографа Сокурова, а потом долго снимал довольно обыкновенные вещи, то возможность вернуться в настоящий кинематограф для меня была бы очень важна.

Но я никого ни в чем не обвиняю, считаю, что сам не справился с ситуацией. То, что меня раздражало в бытовом плане в Германе, можно было вытерпеть. Он себе не равен. С ним совершенно невозможно жить, но с ним хорошо дружить, коротко встречаться, разговаривать. Страшно интересно! Этот человек настолько много знает не из книг, не из жизни, а откуда-то извне, свыше, что он несравним с другими людьми. Ему не хватает сердечности, сочувствия к другим, он невоспитан. Но, поверь мне, если бы у него был другой характер, он бы не делал то, что делает.

Вообще режиссерская тирания — непременное условие, которое позволяет делать кинофильмы, отличающиеся от киномакулатуры. Без этого нельзя, потому что режиссер работает в огромной группе, каждый имеет свое мнение, все на него давят. Чтобы не получился крыловский «квартет», режиссер должен быть если не хамом, то очень упорным, упрямым до невозможности человеком. Да, раздражает, когда он сопротивляется твоему мнению. Но он ведь не только твоему мнению сопротивляется, но еще и пятидесяти другим.

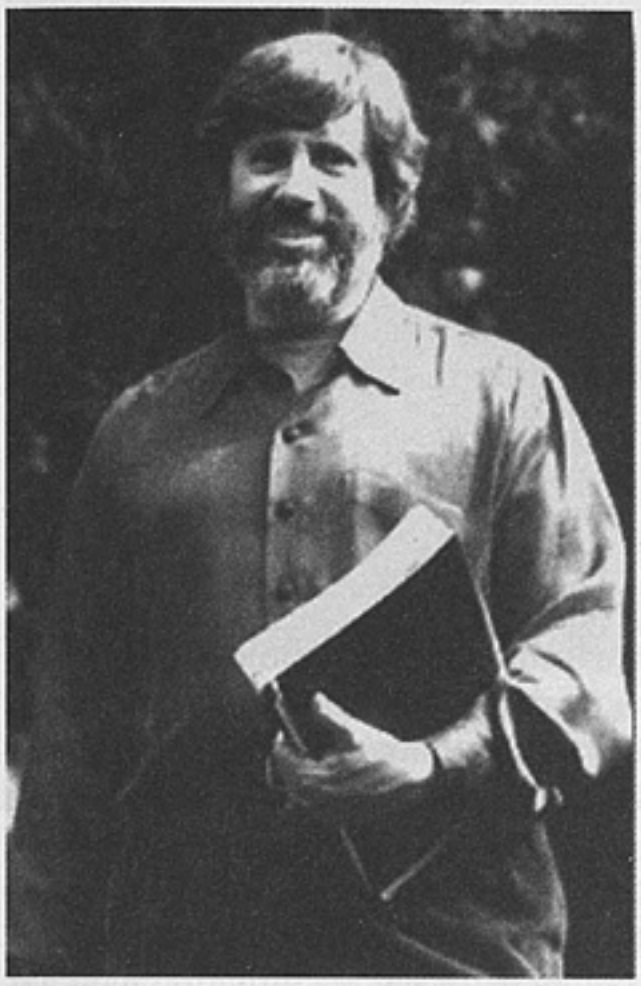
Но если над режиссером есть некто свыше, кого он слышит, как Жанна д'Арк — голоса, вот тогда искусство и возникает.

Т.Сергеева. Вопрос напоследок: что для тебя самое важное на съемках?

С.Юриздицкий. Человеческие отношения. Эмоции, страсть — вот что важно, а художественную задачу сочиняет Бог...

БЕНЕДИКТ КАРВЕР

Рон Басс: система без сбоев



Рон Басс

В интригах голливудских студий сценаристы до недавнего времени были лишь статистами. В соответствии с традициями киноиндустрии писатели здесь считаются людьми неуживчивыми, но вполне заменяемыми. Они всегда выдвигают неразумные требования и не знают правила игры. Рон Басс — искусный интриган, правила игры знающий в совершенстве. За последние двенадцать лет этот бывший адвокат, работавший в шоу-бизнесе, стал одним из самых успешных сценаристов. Если быть режиссером-мэтром означает — на языке Голливуда — иметь возможность сделать любой фильм, какой пожелаешь, то Басс, можно сказать, — первый сценарист-мэтр в истории Голливуда и самый сильный кинописатель — после Джо Эстерхаза, автора «Основного инстинкта».

Миф о Бассе подогревается его плодовитостью — в среднем восемь сценариев в год — и особенностями профессиональной технологии: он, например, содержит профессиональную команду из восьми человек, которая называется «отдел развития». У самого Басса восемнадцатичасовой рабочий день, он работает во время обеда и редко куда-нибудь выходит по вечерам. Его фильмография весьма внушительна и включает такие хиты, как «Человек дождя» (1988) и «Свадьба моего лучшего друга» (1997). В статье о Бассе в «Вэрайети» Питер Барт утверждает: «Если бы успех измерялся в сугубо денежном выражении, Басс, вероятно, был бы самым успешным писателем из всех, кого видел Голливуд».

Режиссеры и руководители студий сейчас так любят «золотое перо» Басса, что он может писать или переписывать восемь сценариев одновременно. Сейчас у него в работе экранизация романа Артура Голдена «Мемуары гейши», которую сделал Стивен Спилберг, и сценарий Э.Энни Пру по получившему Пулитцеровскую премию роману «Новость на погрузку», который Басс должен отшлифовать по заказу «Сони Пикчерз» для Джона Траволты. Недоброжелатели Басса утверждают, что его команда занимается не только разработкой предложенных мэтром коллизий, документальным, жизненным обеспечением историй. Недруги распускают слухи, будто члены команды Басса на самом деле — непризнанные писатели, авторы всех подписанных шефом сценариев. Если не

считать «Человека дождя», фильмы Басса не особо поддерживались критиками, которые считали их сентиментальными и рассчитанными на дешевый эффект. Но кем бы он ни был — поденщиком, выполняющим заказы студии, или даровитым драматургом, чутко улавливающим, что сегодня нужнее всего, — в отличие от большинства сценаристов, Басс выдвинулся на авансцену сегодняшнего Голливуда. Как ему это удалось?

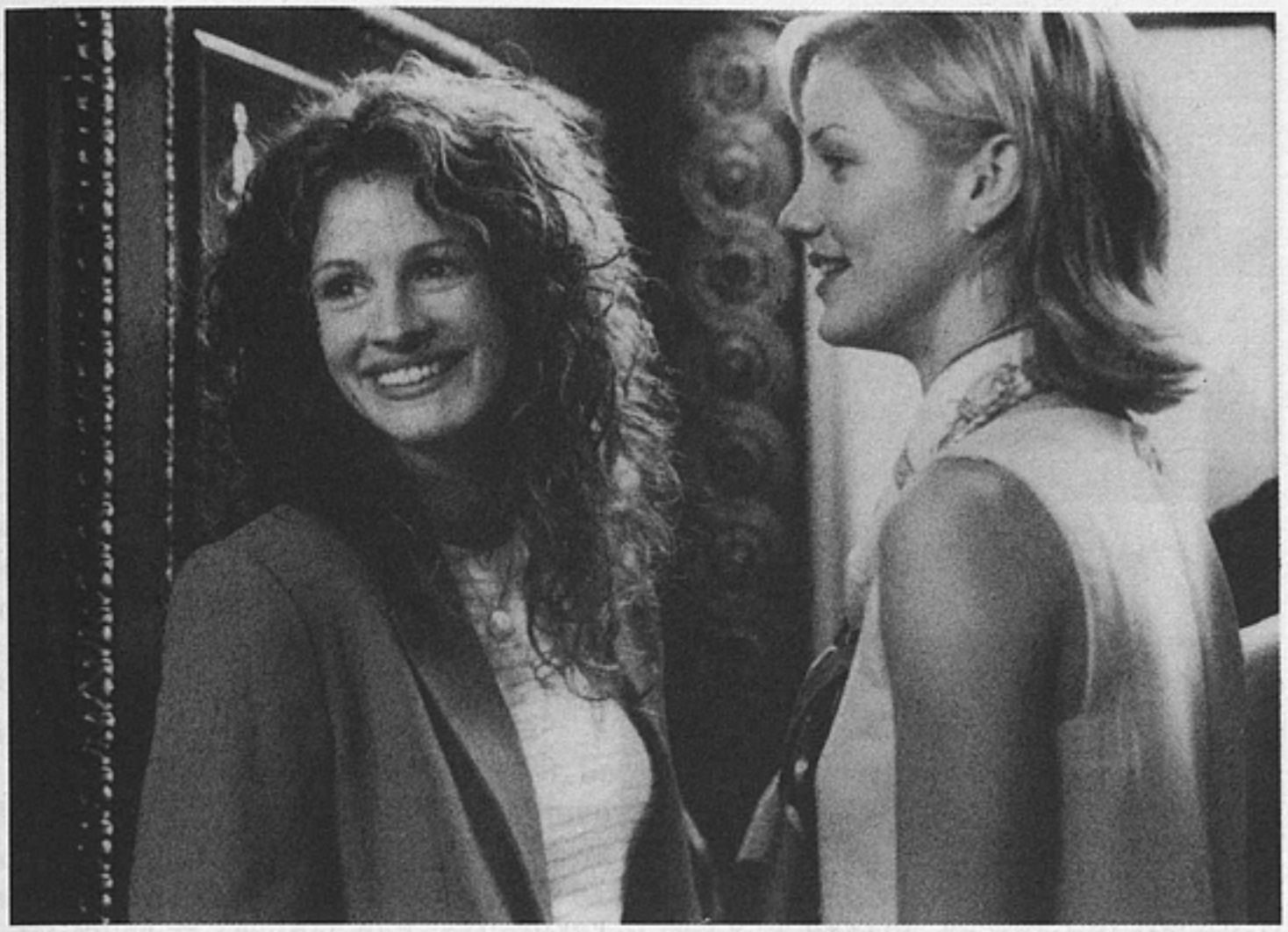
Долгое время киноиндустрия питала в отношении писателей чувство, которое сценарист Роберт Тауни называет «исторической ненавистью». И даже сегодня редко проходит неделя без истории о злоключениях какого-нибудь подающего надежды литератора, перемолотого грубой и бездушной голливудской машиной. Режиссер Джон Форд мог рвать сценарии на глазах у их авторов, не прочтя ни одной страницы. Джек Уорнер припечатал сценаристов знаменитой кличкой Тупицы с «Ундервудами». В 1988 году закончившаяся неудачей забастовка Гильдии писателей Америки, выдвинувших требование об упорядочении авторских гонораров, подорвала моральный дух в сообществе сценаристов и снизила их доходы. После конфликта Голливуд так и не оправился полностью. Тауни, получивший «Оскар» за «Китайский квартал», считает, что писатели страдают не только от недостатка уважения со стороны работодателей, но и от недостатка самоуважения. «Пока сценарист не сделает свою работу, никто другой из киногруппы будущего фильма работу не получит, — писал Тауни в очерке «Сценарий». — Другими словами, он тот самый мерзавец, который не дает всем остальным работать».

Рон Басс не вписывается в модель разгневанного и разочарованного литератора. Он родился в Лос-Анджелесе в 1942 году, учился в Стэнфорде, где занимался политическими науками, и в Йельском университете, где получил степень магистра по международным делам. Басс говорит, что в юности мечтал стать романистом. Рассказы начал писать в шесть лет (с трех до восьми лет он был прикован к постели). В семнадцать написал свой первый роман и был удручен, когда учитель английского сказал ему, что это плод его «разыгравшейся фантазии», который «никогда не будет опубликован». В следующие пятнадцать лет Басс, смирившись, не написал ни слова. Ранним примером прагматизма, который будет в дальнейшем направлять его карьеру, стало то, что он занялся правом, в частности, сферой развлечений. «Раз уж я был недостаточно хорош, чтобы стать художником, то, по крайней мере, я мог крутиться рядом с художниками, — говорит он. — Это было хоть какой-то компенсацией».

В начале 70-х Басс вернулся к отвергнутому роману: каждое утро до работы он вновь и вновь переделывал его. Появившийся в результате приключенческий роман «Идеальный вор» был опубликован в 1974 году. После выхода в свет еще двух романов Басс переделал последний из них — шпионский триллер в духе Ле Карре — в сценарий «Пароль «Изумруд». «Я страшно хотел написать сценарий — просто для того, чтобы заработать. Из сценария сделали ужасный фильм, его даже не хотели выпустить на экраны. Но мой тогдашний агент снял кучу копий с моего сценария, который был неплох, и разослал по всем студиям. Студийные начальники стали мало-помалу давать мне работу. И я обнаружил, что писать для экрана — занятие не хуже, чем писать прозу, — это такое же искусство». Вскоре Басс вышел на широкую дорогу, сделав один за другим сценарии для «Черной вдовы» Боба Рэфелсона и «Садов камней» Фрэнсиса Форда Копполы (оба — в 1987 году).

«Человек дождя», режиссер Барри Левинсон

Юридическое прошлое объясняет рабочий режим Басса — все, кто его знает, отмечают его необычайную дисциплинированность. Басс встает в 3.15 утра (ночи) и сразу же начинает обдумывать сцену, над которой работал накануне. Часто работая не дома — в парке, в кафе или у кого-нибудь из своей команды, — Басс пишет от руки и всегда держит при себе коробку со свежеза-



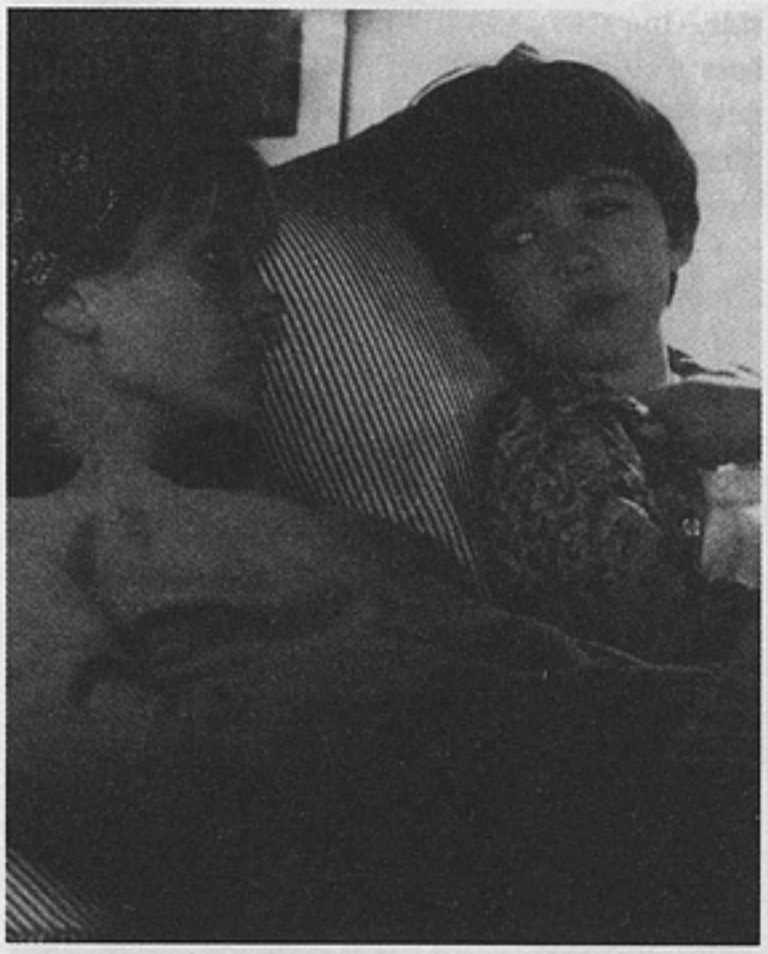
«Свадьба моего лучшего друга», режиссер П.Джей Хоган

точенными карандашами. К каждой сцене он подходит с предельной рациональностью, полагая автора идеальным механизмом для четкого решения проблем — одной, потом другой и т.п. Мысль о том, что такая методология творчества может скомпрометировать его или его искусство, ему и в голову не приходит. Он даже выработал свой собственный технический словарь: он говорит о сценах «постановочных», которые он предназначает для режиссера, и «костюмных», где главная фигура — художник, и т.п.; эти разграничения — на стадии сценария — приводят в замешательство руководителей студий.

Свою группу, или «отдел развития», Басс собрал в конце 80-х. Он превратился в машину, с неумолимой эффективностью продвигающуюся от проекта к проекту. И это же привело к обвинениям в том, что Басс вообще никакой не писатель, а менеджер других писателей, идеи и мнения которых он собирает, компонует и результат выдает за собственную авторскую работу. Первой из присоединившихся к нему была Джейн Рускони, раньше работавшая в качестве историка на Оливера Стоуна для JFK. После Джейн пришла Мими, а вслед за Мими — Ханна, вскоре их было уже восемь человек, преимущественно женщины (один голливудский остряк назвал эту группу «Ронетки»).

По мнению Басса, который сам финансирует деятельность команды помощников, его метод очень неправильно понимают. Он утверждает, что является единственным писателем в команде. «Это печально, что люди любят обижать друг друга. Если бы они внимательно присмотрелись к тому, как мы работаем, они бы сами пошли по моему пути. Немногие писатели могут себе позволить нанять восемь человек, но многие могут себе позволить двух-трех. А двое — тоже замечательно». Его команда, по словам Басса, проводит анализ того, что он делает, и критикует его идеи. Это что-то вроде редакторов — они вносят предложения по улучшению эпизодов и мотивации действий того или иного персонажа. «Им приходится быть очень смелыми, потому что иногда я начинаю бешено обороняться, всерьез злюсь и даже дерусь по-настоящему».

Ни успех Басса, ни его рассказы о собственной производственной кухне не убедили Голливуд в правильности его системы. «Черта между «предложениями» и самим «писанием» очень тонкая», — замечает один из коллег. Но для Басса фильм — это плод совместного творчества, и сценарий не исключение. «Мне говорят: «Значит, идеи или какие-то детали, коллизии в твоих сценариях исходят от других людей». Я отвечаю: «Пусть так, отлично. И в этом нет ничего недозволенного либо необычного». Для меня не обязательно, чтобы каждая идея была моей собственной, я все равно знаю, когда я хорошо поработал».



«Мачеха», режиссер Крис Коламбус

Команда Басса играет и роль буфера между ним и студией: мнения его помощников заменяют реакцию сотрудников сценарного отдела. «Работник студии, — говорит Басс, — вынужден по роду своей деятельности улучшать, вносить в сценарий изменения — иначе зачем босс станет их держать? Поэтому они просто исходят из обратного. Если героиня у вас злая, так называемый редактор скажет, что она должна быть доброй. Если она высокомерна, то вам предложат сделать ее мягкой. Сейчас я пишу «Мемуары гейши» для Стивена Спилберга, самые последние варианты мы сдаем сотрудникам «Сони». И я им говорю: «Я не хочу читать ваши отзывы. Я хочу, чтобы вы отдали их прямо Стивену. Я хочу услышать от Стивена, должен ли я учесть какие-то — или даже все — ваши замечания». Я потратил слишком много лет, работая на самых разных людей и стараясь состыковать все требования, позиции, мнения, порой прямо противоположные взгляды, как-то примирить, учесть, приспособить к своему замыслу. Если ты это так долго делаешь, в конце концов оказывается, что у тебя уже не остается никаких собственных взглядов».

«Человек дождя», написанный Бассом вместе с Барри Морроу, принес ему «Оскар» за лучший оригинальный сценарий и перевел его в список сценаристов высшей категории. Среди прочих членов этого элитного клуба Ричард Лагрэвениз («Мосты округа Мэдисон»), Стивен Зайлян («Список Шиндлера»), Пол Аттанасио («Викторина») и Гэрри Росс («Большой»). Имя Уильяма Голдмена («Буч Кэссиди и Санденс Кид») тоже мелькает время от времени среди поп-сценаристов, но сегодня его чаще приглашают на последнем этапе — отшлифовать, довести до голливудской кондиции чужой сценарий («Последний герой боевика» или «Умница Уилл Хантинг»). Как и Басс, Лагрэвениз, Зайлян и Росс добились известности за счет мелодрам, популярных в основном среди женщин (например, «Пробуждения» Зайляна и «Лошадиный шептун» Лагрэвениза). Но в отличие от него, они использовали обретенную известность и связи, чтобы податься в режиссуру. И Лагрэвениз («Громкая жизнь»), и Зайлян («Гражданский иск»), и Росс («Плезантвиль») — все они в прошлом году дебютировали как режиссеры, снявшие фильмы по своим сценариям.

Басс считает Лагрэвениза, Зайляна и Росса «создателями фильма», себя же называет лишь «рассказчиком истории». Но голливудское общественное мнение иначе объясняет это отсутствие у Басса режиссерских амбиций. Просто он добился своим пером такого могущества, такой независимости и власти, что ему не надо идти в режиссеры, чтобы полностью контролировать свой материал. Басс признает, что в некоторых его проектах (таких, как «Свадьба моего лучшего друга») режиссер или студия не могли заказать переделку сценария без его согласия. Но в целом, по его словам, он чтит режиссера и уважает его желания. «Думаю, режиссеры тоже достаточно уважают меня, поэтому если я вдруг серьезно против чего-то возражаю, они находят решение, которое устраивает и их, и меня. Над «Свадьбой моего лучшего друга» мы с П.Джей Хоганом работали вместе, иногда присоединялся и продюсер Джерри Цукер, а П.Джей переписывал материал. Были и актеры, которые тоже вносили что-то свое. Джулия Робертс написала замечательный тост в конце. Мне нравится такая работа».

Сторонясь режиссуры, Басс занялся продюсерством. Первый продюсерский успех, который он назвал «водоразделом», пришел к нему со слезливым фильмом Уэйна Вонга «Клуб Джоя Лака» (1993). С тех пор он хотел участвовать

в процессе производства всех фильмов, сценарии которых пишет: «Ты не на острове и не пускаешь сценарий по волнам навстречу закату, чтобы потом ворчать, что его кромсают все кому не лень. Я прекратил воевать с процессом и стал частью процесса». Или, как выразился Барт в статье о Бассе в «Вэрайети» в 1997 году: «Большинство сценаристов горды тем, что они по определению «чужие» и имеют право почем зря ругать систему, Басс же всегда был абсолютно своим».

Басс довольно успешно работал почти во всех жанрах — боевик, комедия, мелодрама, триллер, драма. Но это не значит, что у его сценариев нет того общего, что их объединяет.

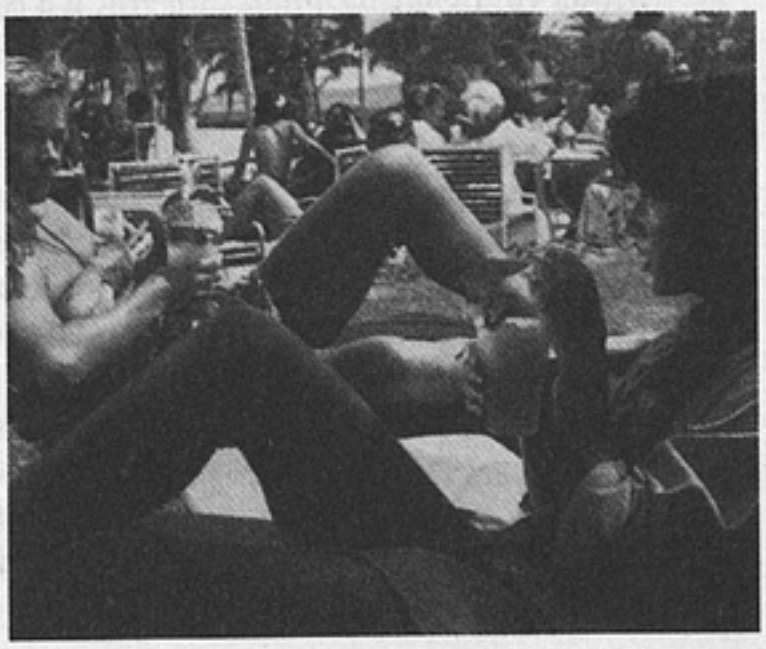
Почти во всех фильмах по сценариям Басса — назову лишь «В постели с врагом» (1991), «Опасные умы» (1995), «Западня» (1999) — есть сильные роли для женщин. Многие в Голливуде приписывают ему единоличное авторство в создании «портрета женщины» 90-х годов (Басс сам всегда подчеркивает, что более 60 процентов зрителей — в категории старше двадцати одного года — женщины). Поэтому ведущие (или, по крайней мере, самые кассовые) голливудские актрисы являются поклонницами Басса: трижды он работал с Джулией Робертс, дважды с Анджелой Бассет и по одному разу — с Мэг Райан и Деми Мур.

Адресуясь к женской аудитории, Басс беззастенчиво эксплуатирует чувства. В своей разгромной статье «Куда приводят мечты» Кеннет Туран из «Лос-Анджелес Таймс» написал: «Для Рона Басса нет ни слезинки, которая была бы лишней. Все ему дороги». Басс ответил: «Когда герой проходит через воссоединение с покойными детьми, проходит сквозь ад, чтобы увидеть жену, а в зале при этом люди не ломаются — значит фильм полная фальшивка». Почти во всех картинах Басса есть персонажи, история которых — это путь к примирению со своим внутренним «Я», с самим собой, либо с другими людьми, семьей, родителями, друзьями.

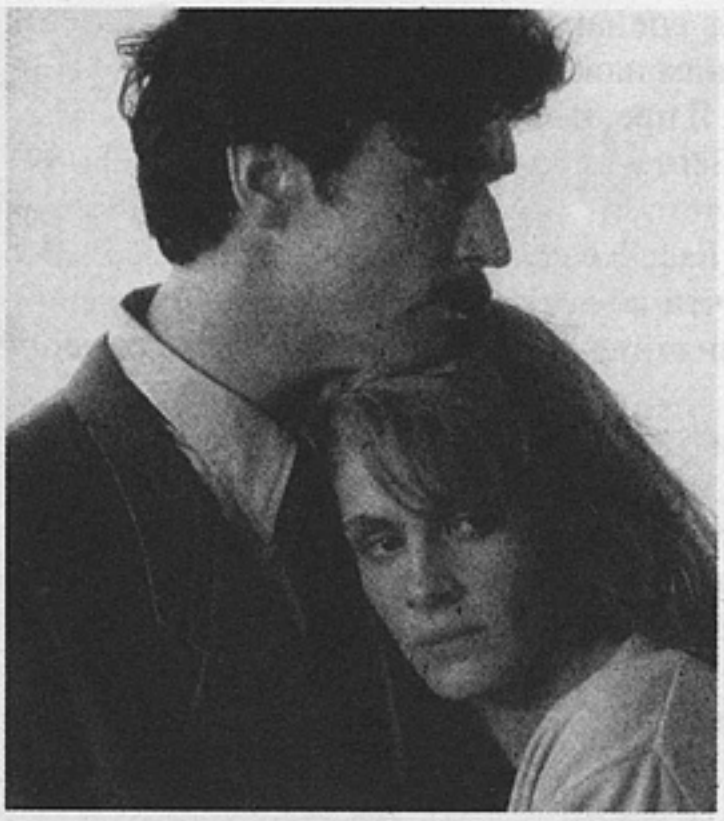
Басс без колебаний соглашается с тем, что как рассказчик он манипулирует зрительскими эмоциями. «Думаю, что если кто-то заплатил свои кровные восемь баксов и отдал мне два часа своего времени, чтобы посидеть и посмотреть историю, он не захочет смотреть что-то такое, что не затронет его чувства. Я и сам иду в кино, чтобы смеяться, плакать или по-настоящему сопереживать. Всякие там теории насчет того, что черное — это на самом деле белое, что все должно быть сдержанным, для того чтобы быть истинно эстетичным, чтобы фильм котировался как большое искусство, — все эти теории сплошная чепуха».

В подтверждение своей позиции Басс ссылается на фильм «Кое-что о Мэри» братьев Фарелли, который сравнивает со своим сценарием для «Мачехи» (1998), где снимались Джулия Робертс и Сьюзен Сарандон, — в обоих сочетание «уличного юмора, фантазии и сердечности». Юмор, чувства, романтика — это формула, успех которой давно доказан и подтверждается каждый год. Из недавних примеров Басс приводит «Лучше не бывает» Джеймса Л. Брукса.

Несмотря на критику, которой подвергают Басса некоторые рецензенты (после выхода очередной его мелодрамы), все сходятся во мнении, что Басс, сумевший доказать, что автор сценария может контролировать весь процесс производства фильма и отвечать за результат, Басс, знающий, как заставить зрителя пойти в кино, даже если картина имела довольно скромный бюджет, — это олицетворение голливудской кинодраматургии 90-х годов. В июле 98-го он подписал эксклюзивный договор на три года на сценарии и продюсерство с «Сони Пикчерз Энтертейнмент». Контракт считается одним из лучших в Голливуде по оплате труда сценариста и продюсера. В своей статье в GQ Барт пишет: «...просто невозмож-



«Черная вдова», режиссер Боб Рэфелсон



«В постели с врагом», режиссер Джозеф Рубен

но, чтобы Басс получал меньше десяти миллионов долларов в год». В 30-х сценарист по контракту был бесправен, находился в полном распоряжении студии и был обязан писать не менее пяти незарегистрированных сценариев в месяц. Басс же, согласно контракту, будет зарабатывать больше миллиона долларов за сценарий, который напишет или переделает из чужого, при этом в контракте не оговорены никакие требования, предъявляемые к качеству готового продукта, и не сказано, что автор обязан выполнять все заказы или учитывать все замечания.

До февраля этого года Басс был исключением среди голливудских сценаристов, но теперь он в числе тридцати сценаристов (среди них Лагрэвениз, Аттанасио, Скотт Фрэнк) участвует в сделке века: согласно договору с «Сони», авторы сценария впервые получают процент от суммы всех поступлений. Однако большинство сценаристов остаются под гнетом студий. Писатели говорят, что на собраниях Гильдии сценаристов всегда обсуждаются два вопроса: как ограничить число бесплатных переделок, на которые вынуждены соглашаться авторы, и как увеличить их шансы остаться в проекте, который они начинали (лишь немногие авторы, начинавшие сценарий, остаются в деле, когда фильм запускается в производство). Джон Грегори Данн объясняет в статье «Чудовище: жизнь вне большого экрана»: «Хотя ритуальные почести сценарию воздаются, конкретному автору сценария они достаются редко. В кино преобладает мнение, что чем больше писателей занимаются сценарием, тем он будет лучше».

Правда, сам Басс не только пишет собственные сценарии, но и переделывает и продюсирует чужие. Сценарий «Мачехи», например, на котором он был пятым (основным) автором, пошел в производство лишь после того, как над ним поработал Басс. Он рьяно отстаивает преимущества такого порядка: «Когда ты делаешь фильм, ставки настолько высоки, что должна победить лучшая идея. По поводу «Мачехи» мы сидели в одном ресторане в Нью-Йорке — Крис Коламбус, Джулия Робертс, Сьюзен Сарандон и я. А когда ты сидишь за столом и разговариваешь, никто не нацепляет бирку с именем. Это как четыре соавтора — мы обсуждаем, спорим, не соглашаемся друг с другом и прикидываем, как сделать все правильно».

Таким образом, для многих коллег по сценарному цеху Басс не просто удачливый писатель, сотрудничающий с системой; он сам — система, и, более того, он — символ триумфа системы. Многие подающие надежду сценаристы говорят, что обращаются к телевидению — из-за страха перед проблемами, неизбежными в общении с кинопродюсерами и студийной администрацией. «Не вижу, чтобы положение сценаристов в Голливуде сильно изменилось за многие годы, — говорит один честолюбец, пожелавший остаться неназванным. — Мы знаем, что ни один сценарий не пойдет в производство, пока в него не будут внесены изменения, но на студиях бытует мнение, что в этот процесс может вмешиваться каждый, что сценарий должен удовлетворять всех. Поэтому сценаристы, более склонные к сотрудничеству с системой, получают большую часть работы. Думаю, что идея о «силовом сценаристе» в Голливуде является оксюмороном».

Sight and Sound, 1999, March

Перевод с английского В.Малахова

ДЖИЛЛИАН АНДЕРСОН:

«Работать с фильмом примерно то же самое, что дирижировать оперой»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ НИНА ЦЫРКУН

«Страсти Жанны д'Арк»

Весной прошлого года мне посчастливилось — не преувеличиваю, потому что такого масштаба событий на жизнь выпадает не так уж много — стать свидетелем замечательного представления. В рамках конференции «Рождение тысячелетия», которая проходила в университете штата Оклахома по инициативе профессора Александры Хайди Каррикер, состоялась американская премьера реконструкции музыкального (с солистами, хором и оркестром) сопровождения фильма Карла Дрейера «Страсти Жанны д'Арк».

У этого фильма непростая история. Споры о нем начались в момент выхода на экраны, в 1928 году. Основанный на подлинных протоколах, которые вела инквизиция во время процесса по обвинению Жанны в ереси, фильм объективно представил судей как проводников проанглийской политики. Прежде чем фильм был выпущен на экраны, католическая церковь потребовала сделать целый ряд купюр, ослабивших изначальный антиклерикальный замысел режиссера. Пострадала при этом музыка, написанная специально для фильма, — псевдоготическая, в духе французской музыки конца XIX века. Она принадлежала перу французских композиторов Лео Пуже и Виктора Аликса, которые не случайно стали участниками акции: оба работали в театре «Опера комик», где служила Рене Фальконетти, сыгравшая роль Жанны. Пав жертвой цензуры, их музыка уже не исполнялась никогда вплоть до конца 90-х годов. 25 марта 1999 года реконструированная версия прозвучала с оркестром под управлением Джиллиан Андерсон.

«Поднимите руки те, кто пришел сюда посмотреть, как будет дирижировать Джиллиан Андерсон из «Секретных материалов»! — сказала дирижер вместо приветственного слова, когда зал был забит до отказа (публика стояла во всех проходах и на галерее). — Должна вас разочаровать, та Джиллиан не дирижирует».

Нина Цыркун. Джиллиан, как вам попала в руки эта партитура?

Джиллиан Андерсон. Двадцать лет назад я работала сотрудником Отдела музыкальных микрофильмов Библиотеки Конгресса в Вашингтоне. И по долгу службы отсматривая весь фонд, обнаружила микрофильм с музыкой Пуже — Аликса. Она показалась мне интересной, но я ничего не знала о фильме Дрейера и спросила о нем своего начальника. Эра видео еще не наступила, и он посоветовал взять напрокат 16-*мм* копию. Она была озвучена барочной музыкой. Несоответствие фильму было вопиющим. Но прошло, как видите, много лет, прежде чем удалось сделать реконструкцию.

Нина Цыркун. Известно ли отношение Дрейера к этой музыке?

Джиллиан Андерсон. Во Французской синематеке мне сказали, что Дрейер ее не одобрил; более того, ему не понравилась ни одна из предлагавшихся версий, он предпочитал, чтобы фильм демонстрировался вообще без музыки. Но это мнение разделяют не все историки кино. Надо, кстати, сказать, что первое оркестровое исполнение этой партитуры имело место в Болонье в «Театро Коммунале» в 1995 году. Еще в 1928 году исполнительские права партии фортепьяно и пяти струнных партий были зарегистрированы французским издательством Editions Musicales.

Нина Цыркун. Хотелось бы понять, почему Дрейер предпочитал исключить музыку. Мне кажется, дело вот в чем. Для Дрейера важно было противопоставление «слов» и «образов», фильм состоит как бы из двух пластов — серии цитат из подлинных документов и серии крупных планов лиц, участвовавших в процессе. Здесь сталкивалась мужская власть «слова» и телесная беззащитность женщины-жертвы. Видимо, конфликт этих планов был для него самодостаточным, музыка была уже излишеством. Более того, она вербализировала голоса святых, которые якобы слышала Жанна. И таким образом переводила фильм в определенную плоскость, навязывала определенную трактовку заглавного образа, сакрализовала его, в то время как Дрейеру, скорее всего, хотелось показать обыкновенную земную девушку, проходящую путь мученичества, восходящую к благодати.

Джиллиан Андерсон. Музыка, конечно, подчинялась логике фильма, в финале которого Жанна принимает причастие, а затем следует бунт народа, присутствовавшего на казни, и усиливает тему мученичества Жанны и ее победы над смертью во имя Бога и народа. Читая протоколы суда, я поняла, что она была безумна, просто не понимала, что с ней происходит, отвечала невпопад, не могла понять языка, на котором с ней говорили судьи, точнее, убийцы. Она предпринимала попытки убежать, выпрыгивала в окно. Дрейер, кстати, довольно мягко показал, как обходились с ней в тюрьме. На самом деле с ней обращались ужасно, тюремщики ее насиловали. Прочтя протоколы суда, я прониклась к ней глубоким сочувствием и до некоторой степени отождествляла себя с ней. Я всем женщинам-жертвам симпатизирую.

Музыкальный строй версии, которую мы играем, очень точен. В начале музыка медленная. Соответственно, изображение тоже сначала спокойное; фигуры монахов, которые шепчутся и плотоядно облизываются, плетя свои сети, комичны. Но развитие музыкальных тем исподволь подводит к сцене пытки, когда видишь, насколько на самом деле несмешны инквизиторы, а от вида колес с зубцами бегут мурашки по спине и хочется, как Жанне, прижать к груди крест.

Нина Цыркун. Смотреть фильм без музыки и смотреть его с музыкой — это два разных эстетических опыта. Без музыки больше внимания обращаешь на детали, на то, как сделан фильм, — на обрезанное рамкой кадра лицо, на слезы на щеке Жанны, луч света в пустой глазнице черепа и т.п. Музыка же до предела обостряет эмоции, ты, может, уже не так много видишь, зато очень глубоко чувствуешь.

Джиллиан Андерсон. Когда я приглашаю на сеанс своих друзей, они признаются, что больше смотрят на меня, чем на экран. Наверное, потому что это еще довольно редкая вещь, не выработался нужный навык смотрения. Но, между прочим, соответствующие опыты показывают, что когда поступает и звуковой сигнал, зрение тоже обостряется, становится более интенсивным, более «ум-

ным». Без музыки зритель расслаблен. Впрочем, чувственный опыт вообще никогда не может быть чисто визуальным, он всегда и звуковой.

Нина Цыркун. И, как говорят, кино никогда не было немым. А как сопровождали фильмы в 20-е годы в американских кинотеатрах?

Джиллиан Андерсон. Я не читала рецензий, в которых писали бы о музыке. Но фольклора на эту тему много. Обычно кинотеатр имел собственный оркестр. В Америке их было пятьсот. В день обычно давали четыре сеанса, из них два — с музыкой. Такие кинотеатры, как «Риальто» или «Риволи» в Нью-Йорке, имели на службе трех-четырех дирижеров одновременно. И свои нотные библиотеки у них были.

Нина Цыркун. Самая большая проблема — темп, ведь и скорость проекции может меняться?

Джиллиан Андерсон. Раньше скорость проекции была очень медленной. Теперь она всегда одинакова, но для работы с фильмом приходится выучивать весь фильм наизусть и, если требуется, корректировать темп.

Нина Цыркун. Даже в нормальном режиме это требует огромного напряжения.

Джиллиан Андерсон. Работать с фильмом примерно то же самое, что дирижировать оперой. Довольно тяжелое дело. И необходимо максимальное взаимопонимание с оркестрантами.

Нина Цыркун. Я сидела в первом ряду и, каюсь, иной раз смотрела не на экран, а на лица оркестрантов — я почувствовала, что между ними и вами не просто полное взаимопонимание, а таинственная, какая-то любовная связь.

Джиллиан Андерсон. Они все очень молоды и очень горды тем, что сопровождают фильм, играют «в ансамбле» с фильмом: в Америке работать для кино в высшей степени престижно.

Нина Цыркун. Какое значение имеет состав оркестра, какой, на ваш взгляд, оптимальный?

Джиллиан Андерсон. Слишком большой оркестр не нужен. Лучше всего — двадцать человек. Надо соблюдать пропорцию между мощностью звука и масштабом образов на экране.

Нина Цыркун. Имеет ли смысл записывать оркестровое сопровождение и, скажем, воспроизводить в системе dolby stereo?

Джиллиан Андерсон. Как ни хорош звук dolby stereo или dolby surround, но он несравним с живым звучанием. Это совсем другая энергия. Мне рассказывала одна танцовщица из шоу «Девушки Зигфельда» в Лос-Анджелесе, что были сеансы, когда они выступали через каждые десять минут, по четыре интермедии за время демонстрации одного фильма. Это было обосновано физиологической привычкой — механически воспроизведенное искусство обязательно должно перемежаться живым.

Нина Цыркун. Соответственно, и видео...

Джиллиан Андерсон. Видеокассета — это просто сувенир, если мы добавим к ней музыку, от этого ничего не изменится. Будет музыкальная шкатулка.

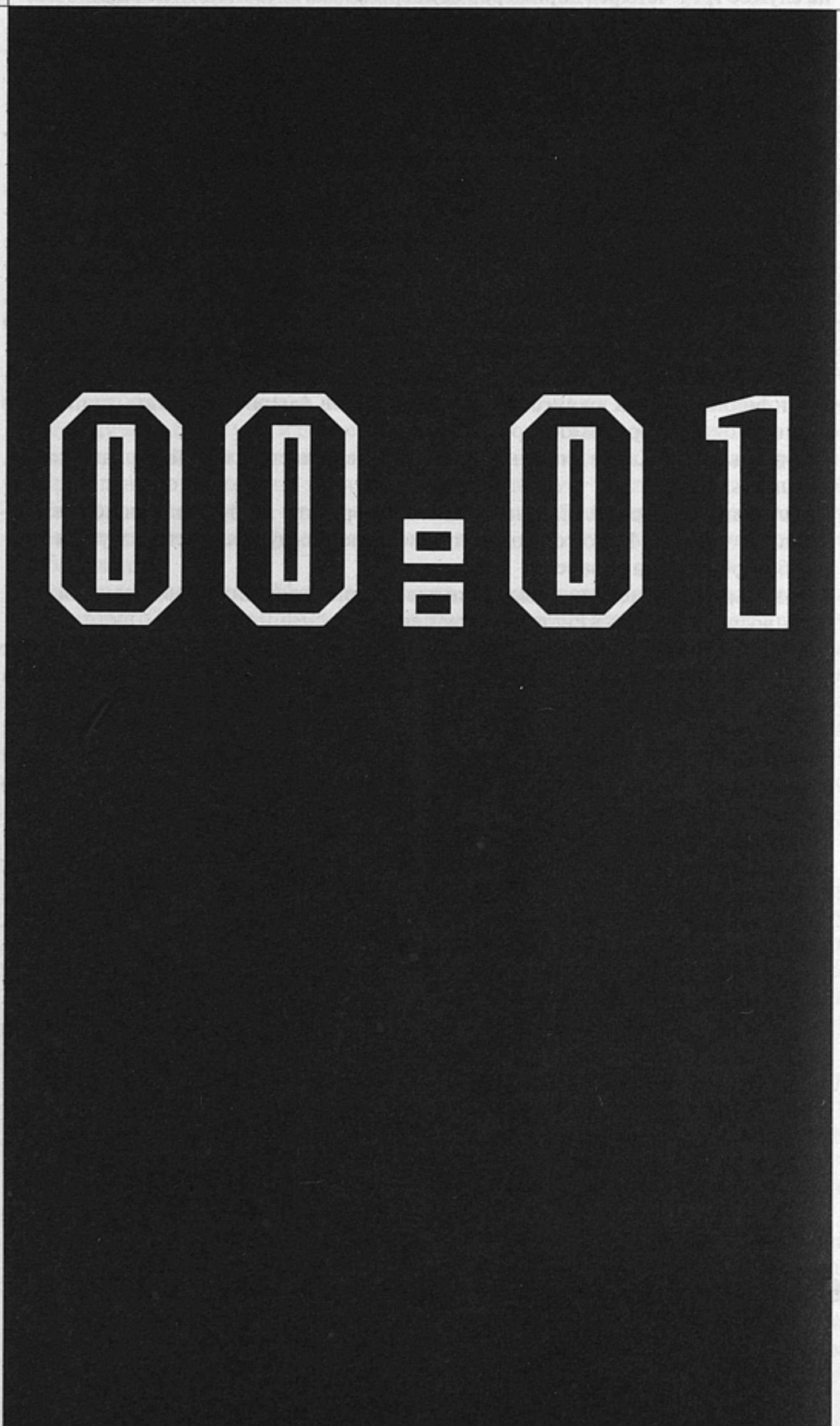
Нина Цыркун. Еще одна проблема — свет, необходимый оркестрантам и вам, но мешающий зрителям.

Джиллиан Андерсон. Лучше всего, когда оркестр помещается в оркестровой яме. Тогда экран не страдает.

Нина Цыркун. И напоследок вопрос о ваших планах. Какие фильмы вы хотели бы озвучить?

Джиллиан Андерсон. Прежде всего — «Рождение нации», «Сиротки бури», «Нетерпимость» Дэвида Уорка Гриффита, потом «Золотую лихорадку» Чаплина, потом — «Бен Гура»...

Норман, март 1999 года


00:01

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Записки полуночника

Ведущая программы «Про это» Елена Ханга (НТВ)

Согласившись написать статью о ночных передачах на телевидении, я не предполагал, в какую сложную ситуацию попаду. Отдавая обычно предпочтение прайм-тайму и плавно засыпая что-то около половины двенадцатого, я вынужден был на неделю радикально сменить свой режим и попытаться составить более или менее полное представление о том, что и как видят полуночники на экране. Одной неделей дело, разумеется, не ограничилось, пришлось следить за программами в течение месяца, однако, честно говоря, общий вывод от этого не изменился — ночные впечатления оказались и разноплановыми, и поучительными, разместившись между хроникой, психоанализом, художественными и либидозными видениями.

Мусорный или черный?

Первая реакция на ночные программы — ощущение свалки, куда без разбора сбрасывается все то, что хочется или надо показать, но нельзя в прайм-тайм, поскольку рейтинг низкий, и днем, поскольку гласные и негласные цензурные ограничения не позволяют.

Чего только тут нет: и ночные выпуски новостей, и абсолютно не поддающийся логическому анализу подбор художественных фильмов и сериалов, и

. «Голая правда» (M1)

специальные информационные программы типа «Дорожного патруля», «Сегодначка», «Времячка», и поздние спортивные репортажи, и, наконец, широкий спектр разного рода запретных тем. Наилучшее здесь нередко соседствует с наихудшим, причем зачастую на одном и том же канале. Передачи, мгновенно навевающие сон, переходят в легкое непритязательное зрелище или в апофеоз ночных кошмаров.

Даже ограничиваясь шестью основными каналами, мы получаем пеструю, мозаичную картину, в какой-то степени отражающую специфику и нынешнего телевещания, и современной культуры. Единственный вздох облегчения, который себе может позволить полуночник, — это снижение политической активности. Конечно, поток глупостей и взаимного компромата проскальзывает и в ночных выпусках новостей, но здесь он, к счастью, короче, нежели в прайм-тайм. Видимо, аудитория, страдающая бессонницей, не считается необходимым электоратом.

Чтобы не ставить перед собой невыполнимую задачу обозреть и проанализировать все ночное вещание, попробуем провести эту работу на материале одной контрольной недели — с 25 по 31 октября. Неделя как неделя, ничего особенного не происходило. Люди, составляющие программы, действовали вполне стандартно и в какой-то мере даже банально, что для нашего рассмотрения большой плюс. Среди спортивных репортажей лидируют, как правило, не столь популярные виды спорта (в данном случае баскетбол) и аналитические программы для любителей. Прямые репортажи все-таки приходятся на период максимального зрительского внимания.

В остальном ночные программы демонстрируют завидную всеядность. Здесь есть всё или почти всё для всех, кроме маленьких детей, которые, опять-таки теоретически, должны уже спать.

Движение внутреннего маятника ведет от фильмов и сериалов — их можно смотреть с любого места и в любом порядке, даже если не можешь оторвать глаз от обнаженного тела, — к программам и произведениям, на которые натыкаешься случайно и мучаешься комплексом неполноценности, подозревая, что упустил нечто важное. Наиболее последовательно общую развлекательную формулу выдерживает факультативное «Теле-Экспо», компенсирующее просветительство канала «Культура» чередованием видеоклипов и мультфильмов. И хотя мне кажется скандальным перекрытие части интеллигентского канала в утренние часы, ночная рокировка представляется вполне уместной.

При всей хаотичности полуночного вещания, пробиваясь сквозь него, ты все же начинаешь замечать определенные силовые поля, к которым волей-неволей тяготеют все каналы, но каждый структурирует их по-своему. Точки схода и притяжения превращают теленочь в подобие уже не мусорного, а черного ящика, где записан код бессознательных влечений не только и не столько аудитории, сколько составителей программ — демиургов современного информационно-развлекательного шоу-бизнеса.

Эрос и Танатос

Как и следовало ожидать, в центре этого мира, как и мира массмедиа в целом, оказываются половые инстинкты и влечение к смерти, древние Эрос и Танатос, актуализированные Зигмундом Фрейдом. По цензурным соображениям в ночное вещание уводится все то, что кажется недопустимым днем и вечером, то есть фильмы и программы, впрямую рассказывающие и показывающие то, что и в течение всего дня остается в центре внимания зрителей, но так открыто, откровенно и бесстыдно на экран не вылезает.

В рассматриваемый нами период на экранах было показано с десяток фильмов ужасов, наиболее яркий из которых — знаменитый «Хэллоуин» Джона Карпентера, включенный в программу Шестого канала в точном соответствии с реальным «праздником миллионов», перекочевавшим из США в Европу и далее к нам. Западная форма карнавала, окрашенная в иронично устрашающие тона, естественно завершала неделю, где жанр фильма ужасов представляли польская «Волчица», забавно воспроизводящая мифологию оборотничества, и достаточно безликий американский «Город-остров» про монстров в 2035 году. Естест-

венно, ужас весьма органично сочетался с сексом. Весь вопрос был лишь в дозировке.

Специфика ночного вещания у нас в стране такова, что передачи завершаются все-таки относительно рано. Поэтому столкнуть в одной обойме и то и другое, как правило, не удается. Для того чтобы «поиграть на нервах», приходится переключаться с канала на канал. И если ужасы колеблются от заурядного до высокохудожественного, то эротика в ночном вещании грешит предельной банальностью. «Вершина» здесь — сериал «Эротические признания» на ТВ-6, плавно соскальзывающий в выходные дни к «Плейбою». Не очень разборчивым любителям обнаженного тела есть на что посмотреть, но это, пожалуй, единственное достоинство как сериала, так и подборок модного журнала.

Подход в данном случае напоминает крылатую мудрость наших кинематографистов в перестроечный период: «Привлечь зрителя в кинотеатры предельно просто: показал кровь и голую жопу — они тут как тут. А вот художественность, искусство, эстетический поиск — это проблема». Результаты известны — кинотеатры опустели, и возвращают зрителей уже не наши кинематографисты и вовсе не такими примитивными методами. А вот на популярном молодежном канале, похоже, думают по-старому: что бы ни происходило на экране, в какую бы эпоху ни помещалось то или иное действие, в итоге все сводится к все тем же самым (в прямом и переносном смысле) обнаженным задницам в более или менее истерических или размеренных движениях под однообразную фонограмму охов и вздохов, значительно убедительнее звучащую в откровенно порнографических лентах, которые на телевизионные экраны основных каналов не допускаются.

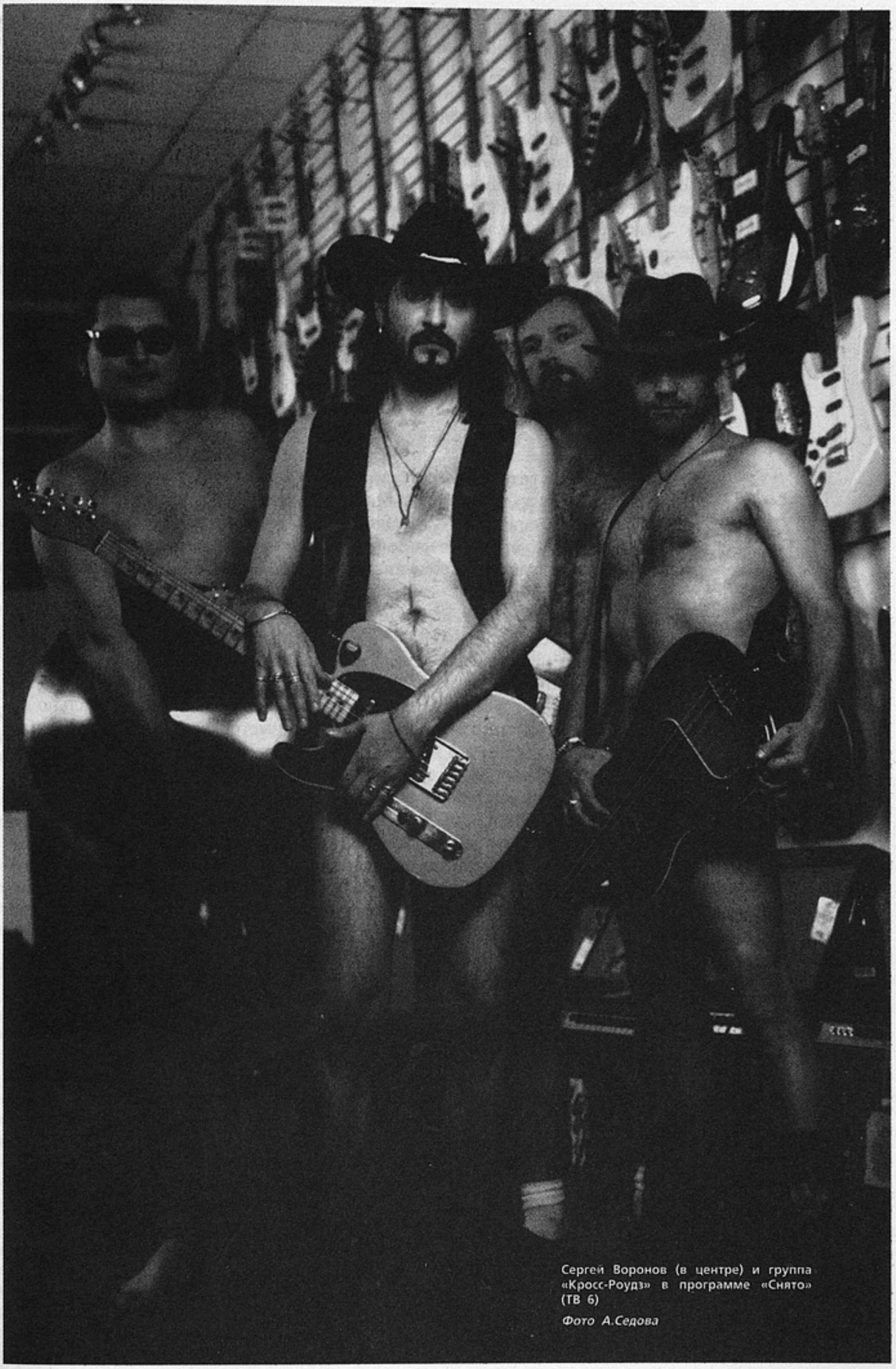
Не допускается, впрочем, и любая попытка проблематизировать секс, показать нечто занятное или интересное в художественном отношении, как, например, бесспорная классика — первые серии «Эммануэлей». Если зрителя нужно вогнать в скуку зрелищем однообразного секса, то вещателям, бесспорно, это удается.

Эрос проигрывает Танатосу и в других передачах. В «Про это» Елена Ханга, видимо, растеряла былое вдохновение, ибо программа исчерпала все известные варианты сочетания души и тела. Дефекты этого «Про это» были в известной мере компенсированы на НТВ же тантристским выпуском «Антропологии» Дмитрия Диброва, в меру динамичным, а в психологическом плане даже загадочным, поскольку ведущий явно хотел, но не смел задать конкретные технологические вопросы.

Секс и ужас, естественно, лежат в основе массовой культуры как универсальные мотивы, интересующие всех, независимо от пола, возраста, вероисповедания, социального происхождения, уровня образования, религиозных и политических убеждений. Жаль только, что в ночном вещании банальность преобладает даже в большей степени, чем в дневном и вечернем, когда исходные импульсы закамуфлированы в разноцветную обертку «мыльных опер» или в многоэтажные иносказания «Секретных материалов». Освобождение от цензуры, как это нередко бывает, обнажает стереотипность мышления как авторов названных циклов (кроме, разумеется, ироничной «Антропологии»), так и тех, кто эти произведения выбирает и ставит в сетку, из которой зритель плавно погружается в царство Морфея, где его ждут значительно более занятные варианты, занятные хотя бы уже потому, что они порождены его собственным бессознательным.

Вершины и провалы

Любая попытка проанализировать качество ночного вещания упирается, как мы видели, в программную чересполосицу и разнородность возможных критериев оценки: как запрячь в одну повозку Диброва, Киру Муратову (ее блестящее интервью в посредственном экранном оформлении было показано в цикле ОРТ «Жизнь замечательных людей») и «Эротические признания»? Тем не менее попробуем отметить наиболее интересные и впечатляющие моменты той самой недели.



Сергей Воронов (в центре) и группа «Кросс-Роудз» в программе «Снято» (ТВ 6)

Фото А.Седова

Абсолютной вершиной остается картина Дэвида Финчера «Семь», показанная на ОРТ и бесспорно принадлежащая к числу шедевров киноискусства последнего времени. Вслед за ней идет знаменитый, но не очень удачный «Крик» Уэса Крейвена, а далее — банальный набор всего чего угодно, вплоть до Алена Делона, неизвестно как и зачем завернувшего за полночь, хотя ему самое место в значительно более раннем эфире. Из оригинальных и забавных проектов хотелось бы выделить реабилитирующую Шестой канал коротенькую программу «Безумный проект. Снято», где изобретательность и ироничная эротика вкупе с сестрой таланта краткостью — весьма поучительное сочетание.

Как я уже отмечал, «Антропология» Дмитрия Диброва отличается и специфической, опять же ироничной интонацией (вот спасение от чрезмерной серьезности ночного секса и ужаса), и стилистической изысканностью. Именно эта изысканность, а вовсе не рискованность сюжетов и заставила, вероятно, составителей программ убрать «Антропологию» за полночь, хотя, как мне кажется, она вполне могла бы «сработать» и в более популярное время.

Нужно отметить, что таких оригинальных примеров в ночном вещании явно мало. Это закономерно, поскольку и в любое время интересных программ значительно меньше, нежели просто развлекающих. Тем более в тот период, когда зрителя тянет в сон либо в эротический танец под кайфом. В этом последнем жанре преуспевает MTV, снабженное все тем же «Теле-Экспо» игровыми комментариями в титрах, иногда скучными, а иногда и остроумными.

И поскольку каждый отдельный канал решает локальную задачу — заполнить два часа после полуночи, то наиболее забавное занятие — переключение с канала на канал. Но это давно известно, самое творческое на телевидении — активность зрителя, работающего с дистанционным управлением.

P.S. Существует мнение, к которому я неоднократно присоединялся, что все творческое, наиболее оригинальное и интересное происходит не в центре, а на периферии, где нет больших денег, но есть стремление изобретательностью преодолеть и бедность (как в былые времена — цензурные заслоны), и идеологические клише. Вот и теперь, уже после завершения статьи, я буквально наткнулся на ночную программу столичного дециметрового 31-го (М-1) канала «Голая правда» и понял, что не все потеряно. Сочетание абсолютно достоверных (пусть и сокращенных по сравнению с «Вестями», «Временем» или «Сегодня») новостей (хроника плюс комментарии) с постепенным, слегка застенчивым, но последовательным раздеванием интеллигентно лукавой ведущей (сначала она снимает очки) рождает очевидную метафору — метафору мужской интеллектуальной проституции в авторских программах «больших» каналов — и ставит зрителя в ситуацию психоаналитического эксперимента: глаза неумолимо влечет от правой хроникальной части экрана обратно налево... Слава Богу, еще не все, повторю, потеряно. О, если бы Миткова, Шарапова, Сорокина...

ВИЗУАЛЬНЫЙ ВЕК

фотоселекция **Евгения Березнера** текст **Владимира Левашова**

1910-е годы

Они разломлены надвое — первой в истории мировой войной. Время отказывается идти обычным порядком, оно расходится кругами от зловещей пустоты, образовавшейся в сердцевине. С 1914 года XX век начинается по-настоящему. 14-й год обозначает безвозвратную потерю прошлого и наступление иного типа развития человеческой цивилизации.

Что касается фотогеографии, то видимая творческая активность перемещается в Соединенные Штаты, в Европе — война. Что касается фотоистории, то в книгах по истории фотографии это время если вообще удостаивается отдельного внимания, то опять же делится пополам. Его конец подтягивается к 20-м, начало рисуется затянувшимся окончанием 1900-х. С середины десятилетия все значимые явления описываются в ракурсе эстетического эксперимента, до этой отметки — как завершающаяся дезактуализация прежних фототенденций. Пиктореализм из международного стиля превращается в международный стандарт массового вкуса. Ведущие пикториальные фотографы пытаются модифицировать сложившийся канон. Элвин Л. Коберн ставит вопрос резко: «Что может помешать фотохудожнику выломаться из системы износившихся условностей, если они, даже существуя сравнительно короткое время, уже стали стеснять и ограничивать медиум?» И делает снимки, предвосхищающие работы Ласло Мохой-Надя конца 20-х и Андреаса Файнингера 40-х. Алфред Стиглиц, меняясь сам как фотограф, фактически открывает фигуру Пола Стрэнда, целиком посвящая ему два номера Camera Work 1917 года. Этими номерами Стиглиц завершает историю своего уникального издания, как бы передавая эстафету в руки следующего поколения. Текст Стрэнда в журнале звучит уже как предвестие манифеста «новой вещественности», которая появится только в середине 20-х: «Объективность есть само существо фотографии, ее вклад и одновременно ограничение... Честность не менее, нежели сила видения является предпосылкой живого выражения. Полнейшее осуществление этих вещей достигается без каких-либо технологических хитростей или манипуляций, при помощи прямой фотосъемки».

Подобная аффирмация фактически означает радикальный возврат к забытым представлениям фотографов первого поколения, к основам практики. Это воспоминание о том, что фотография в своей чистоте — элементарный механизм бессубъектно-механической репрезентации, лишь косвенно нуждающийся в участии человека, по сути своей не имеющий к нему отношения. В фотоснимке создается первая копия визуальной реальности, ее ничем не предшествуемое (кроме самой реальности) отражение. Можно даже сказать, что так появляется на свет сам оригинал репрезентации — до какого угодно субъективного акта творчества или функциональной специализации деятельности. Какое бы кредо ни избирали фотографы в тот или иной момент истории, в следующем поколении их верования изживают себя, и все возвращается к этому незыблемому основанию. Фотография и натура соединены напрямую, без опосредования, поэтому фигура фотографа никогда не сможет окончательно избавиться от своей анонимности, а принцип непосредственности, верности «натуре» никогда не сможет быть отменен.

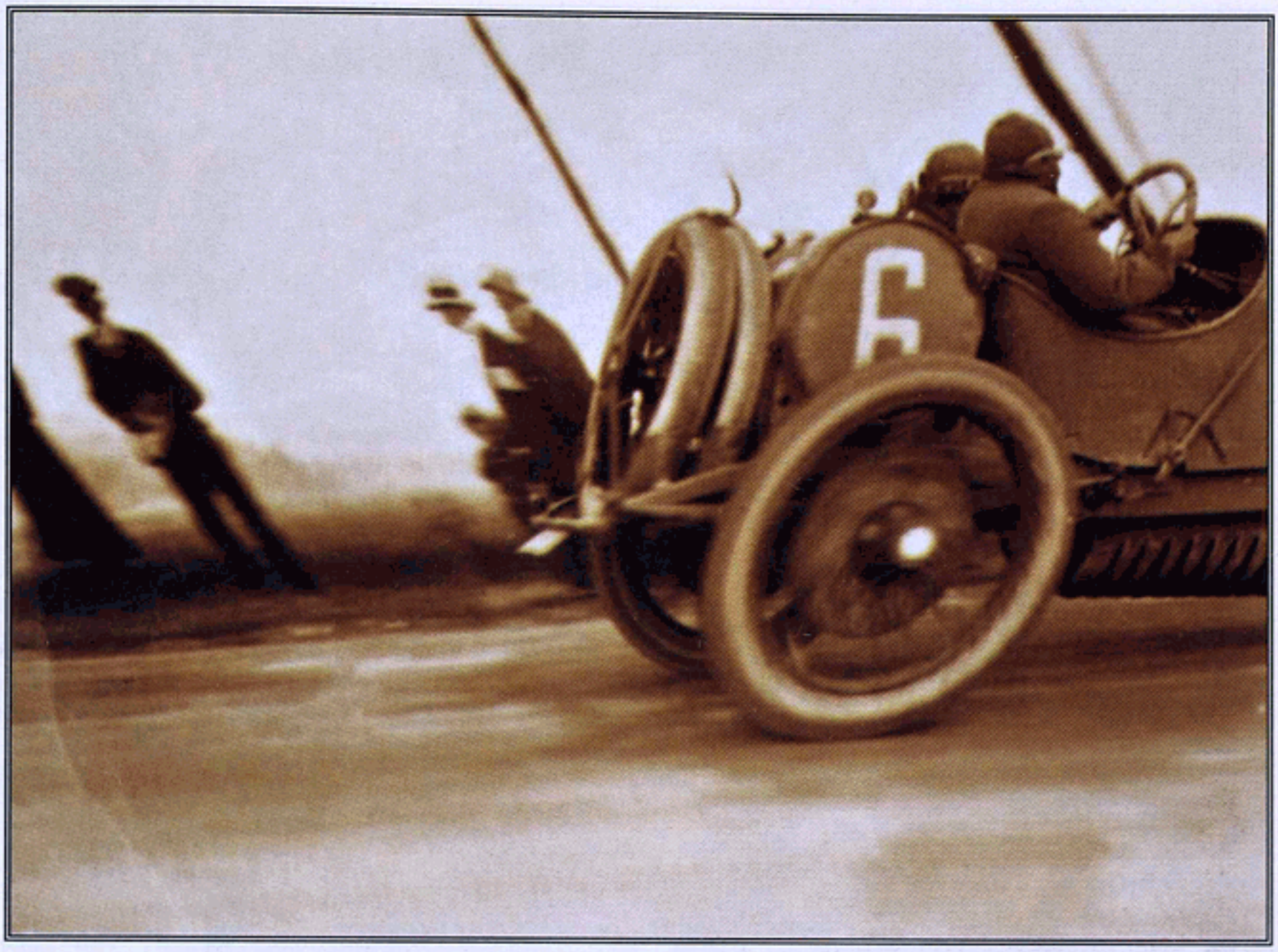
Появившись на свет, фотография механически, сверхчеловечески интенсифицировала зрение, показав человеку мир таким, каким он его прежде не знал. Ее естественной прерогативой стало настойчивое расширение видимого горизонта, введение в зрительные пределы областей запретного или невидимого. В этом причина двойственного отношения к фотографии, притяжения к ней и отторжения от нее. Картина мира, которая открывалась в механическом изображении, была лишена человеческой одухотворенности, а потому и «подлинного сходства с жизнью». В рамках гуманизма XIX века такая картина никогда бы не смогла стать приемлемой. Пикториальный тип репрезентации попытался «гуманизировать» фотографию, отождествив ее с искусством, и тем самым вышел за свои

естественные границы. Способствуя развитию фотографии, он одновременно лишил ее прямых возможностей реализации. Фотохудожники превратились в род секты, за пределами которой шло бурное развитие медиума, стимулировавшееся разнообразными общественными потребностями внеэстетического характера. Развивалась техника, стало общей нормой использование фотографии в прессе, а само фотографирование, теряя магическую ауру, обратилось в популярное занятие. Не говоря уже о том, что существовало большое количество фотографов-любителей, которые не показывали свои работы на выставках, не входили в общества и не публиковали манифестов, но тем не менее инстинктивно использовали камеру как инструмент объективного комментария реальности.

Война радикализировала характер перемен. Она потрясла сами основы европейского гуманизма, неопровержимо продемонстрировала внечеловечность исторических законов, физический, механический характер движущих сил. Она была одноприродна фотографии. Поэтому вопреки цензуре смогла показать обществу картину массового уничтожения с невообразимой жесткостью и полнотой. Общество было глубоко шокировано войной, поэтому приняло фотографию, страстно поверив в ее объективную бесстрастность, пропустив в порыве своей новой страсти то обстоятельство, что выбор ракурса такой объективности, как всегда, находится в полном распоряжении человеческой субъективности. И быстро сконструировало из новых верований очередную, еще более тотальную идеологию.

Мир, как и его фотоотражения, вновь предстал предметами незнакомыми — зловещими или удивительными, но в любом случае неудержимо влекущими. Это новый тип притяжения, складывающийся между фотографией и искусством. Если прежде фотография стремилась подняться на уровень искусства, то теперь искусство параллельно с фотографией отыскивает ее позабытые основания. Экспериментирующий художник-авангардист утверждает первичность непосредственного опыта и видит в фотографии чистое, не обремененное субъективно человеческими условностями средство, которое по-новому открывает ему доступ к реальности, позволяет соединить пределы абстракции и предметности. Так, в 1918 году цюрихский художник-дадаист Кристиан Шад возрождает фотомонтаж, а также начинает делать абстрактные рисунки, технически однородные «фотогеническим рисункам» одного из отцов фотографии Фокса Талбота. Названные Тристаном Тцарой «шадографиями», они в дальнейшем приводят к возникновению «райографий» Ман Рея и фотограмм Мохой-Надя. Молодые авангардисты используют фотографию в рамках собственных подходов и интересов. Фотография вновь обретает статус искусства. На этот раз за счет изначально заложенного в ней потенциала и благодаря самим художникам.

Август Зандер. *(Германия)*
На танцы.
1914



Жан-Анри Лартиг. *(Франция)*
Большой приз Delaye.
1912

Неизвестный автор *(Верден)*
Французские позиции.
1916

лексИКа. 1910-е

Огонь. Культура Серебряного века — целиком! — стоит под знаком анархо-революционных упований. Они коренятся в глубинах, которых не достигает рациональная аргументация, их не может одолеть ни только что зародившийся трезвый либерализм земств, ни предостерегающая философия «Вех», ни даже первые горькие уроки новой русской смуты.

Выразительнее любых политических и социальных понятий об этом свидетельствует навязчивая неоязыческая символика благодатного огня, пожара, горения, чье господство над умами простирается до конца 20-х годов. Она едина для символистов и футуристов, для журналистики и религиозной философии, для радикальных либералов, народников, эсеров, анархистов, меньшевиков и большевиков. Блок грезит о «гибельном пожаре» жизни за «бледными зарева-ми искусства». Маяковский диагностирует у себя «пожар сердца». «Рыдай, буревая стихия, в столбах буревого огня! Россия, Россия, Россия, безумствуй, спасая меня!» — обращается Андрей Белый к стране революции. «Я — в будущем — пожар во всей вселенной... Я создан Мыслию, чтоб опрокинуть, разрушить, растоптать все старое», — пророчествует и соблазняет Горький в поэме «Человек». Новый вождь (Данко) вырывает из груди пылающее сердце, чтобы осветить толпе путь к свободе и радости. Скрябин пишет «Прометея» и «Симфонию огня», Петров-Водкин — «Красного коня». Лидер «мистического анархизма» Г.Чулков мечтает расплавить базальты миропорядка. Социал-демократы называют «Искрой» свою общероссийскую газету.

Культура делается похожей на факельное шествие. Все метят в огнепоклонники, все бесшабашно играют с огнем — в политике, социологии и, наконец, в этике и метафизике.

Николай Бердяев подытоживает свою философию истории: человечество прошло через Завет Отца (терпеливое послушание закону) и Завет Сына (смиренная этика искупления); третий эон, на пороге которого стоит мир, будет временем беззаветного творческого горения (исступления, экстаза). «Гори!» — таков неизреченный призыв Евангелия Святого Духа.

Аналогичный историософский сюжет проигрывает и Максимилиан Волошин. В «Огне» и других стихотворениях 1918 — 1923 годов он, уже до волдырей обожженный «распаленными годами народных бурь и мятежей», славословит «огонь поджогов и пожаров», с отчаянной, скоморошьей ясностью договаривая то, на что намекал с начала века:

Довольно вам заповедей на «не»:
Всех «не убий», «не делай», «не укради», —
Единственная заповедь: «Гори!»
Сознай себя божественным и вечным
И плавь миры по льялам душ и вер.

«Гори!» — онтологический императив имморализма и человекобожия, и именно он, как верно подметил Сергей Аверинцев, представляет собой «действительно ключевое слово, объединяющее символизм, футуризм и утопический восторг революции».

В поэзии вождя русских символистов Вяч.Иванова отчетливо проступает следующая оппозиция: самое бедственное, самое позорное в мироздании — это тление, самое благостное — перманентное спонтанное горение. «Вихревой пучины круговратная печь» — такова тайна Солнца. На земле это просто «огнедышащий хаос», «лесное полымя» («столбы буревого огня» у А.Белого). Чтобы его учинить, позволительно раздуть тлеющую повседневность, а если требуется, то и подпалить. «Вы семена вселенского пожара», — говорит Вяч.Иванов о миссии своих прозелитов. Императив «Гори!» с криминальной легкостью превращается у него в императив поджигательства. В «Венке сонетов» (1909) поэт так аттестует себя и Л.Д.Зиновьеву-Аннибал:

Два пламени полуночного бора,
Горим одни, — но весь займется лес,
Застонет весь: «В огне, в огне воскрес», —
Заголосит... Мы запевалы хора.

Сколь бы бережно мы ни относились к условности, иносказательности и утонченной выспренности символистской литературы, трудно отделаться от мысли, что многие талантливейшие ее представители, в сущности говоря, были метафизическими искровцами.

В текстах Блока, Белого, Вяч.Иванова, Кузмина, Мережковского, Луначарского можно различить три основных смыслообраза огня: огонь очищающий, огонь порождающий, огонь преображающий. Первые два извлекаются из архаики. Огонь очищающий — из зороастризма, интерес к которому пробудил Ницше своими вольными импровизациями о Заратустре. Огонь порождающий и перводвижущий — из дионисийской мифологии и диалектики Гераклита.

Огонь преображающий на первый взгляд выглядит как новый и вроде бы оправданный христианский символ. На деле объединение Фавора и геенны интенционально невозможно: абсурдно и кощунственно. В литературе 1900-х оно, слава Богу, встречается лишь в качестве редкостного богемного изыска. Большинство российских огнепоклонников разумеют под преображением безоглядное пересоздание мира. Метафора огня (с христианским кокетством или без него) налагается на идею «диалектического отрицания», как она очертилась в XIX веке в радикальных версиях историцизма.

Философия историцизма (Конт, Гегель, Маркс) развратила социальную мысль представле-

нием о всемогущем общественном целом, которое до всякого познания знает, куда идет, осиливает любые произвольные вмешательства в предопределенный поток событий, залечивает любые (в том числе и хирургические) раны, окупает самые грандиозные издержки во имя будущего. Уже в 40-е годы XIX века это самонадеянное историобожие разогревается до экзальтации. Диалектики-радикалы настаивают на том, что исторический прогресс требует высвобождения стихий и более всего нуждается в максимализме разрушений и отрицаний. «Революции суть праздники истории», — заявит молодой Рихард Вагнер. «Революции — локомотивы истории», — уточнит технологически просвещенный Маркс. «Разрушение и есть созидание», — отчеканит Бакунин.

В первом десятилетии XX века эти девизы входят в подсознательную парадигматику интеллигентского мышления (как западноевропейского, так и российского) и провоцируют императивы горения и поджога.

Возможно, самый богатый, самый подходящий материал для расшифровки аллегорий преображающего огня дает примитивная натурсоциальная философия Максима Горького, где диалектико-материалистические спекуляции Маркса и Энгельса совмещены с русским космизмом и народным сектантским гностицизмом.

Человек, полагает Горький, создан природой для ее беспощадного пересоздания, в ходе которого он должен будет преобразовать и себя самого. В 1930 году в письме к Ольге Форш Горький признается, что вслед за Шопенгауэром «находит природу глупой». И далее, доводя до наглой последовательности один из основных тезисов историцизма, заявляет: «Мир достаточно прочен лишь в том смысле, что в нем можно работать, не смущаясь размышлением о гибели его... Природа — сырой материал, который обрабатывается и может обрабатываться все более активно... в интересах нашего обогащения... ее энергиями».

Природа — топливо, история — топка, просто топка для всего, что сжигается (для угля, для леса, но также и для «омертвевшей мещанско-буржуазной культуры»), и горнило для тех, кто сам подвергается переплавке.

«Мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем», — немногие русские интеллигенты первого десятилетия XX века готовы были согласиться с подобной версией огнепоклонства. Но много ли было среди них тех, кто мог бы, нимало не соблазняясь, с порога отвергнуть горьковскую мистерию и магию? Много ли было таких, которые никогда не вкалывали себе наркотики нигилизма и историцистских спекуляций? Нет, очень немного. Избыточная метафорика огня — это, по слову В.Скуратовского, «лихорадочный румянец Серебряного века». Это один из симптомов общего недуга, который можно определить как «опасную утрату твердых критериев в общественных и нравственных вопросах» и как «легкое соскальзывание с высот культуры в эстетский культ варварства» (Сергей Аверинцев).

Эрих ***Соловьев***

Война. В 1984 году французский эссеист Поль Вирильо опубликовал небольшую книжку об отношениях между войной и кинематографом. Вирильо писал о том, что развитие военной стратегии идет по пути усиливающегося дистанцирования между воюющими сторонами. Если когда-то судьба войны решалась в непосредственном столкновении войск, то начиная с первой мировой войны значение непосредственного физического контакта между воюющими падает. Все чаще уничтожение производится на расстоянии, исключающем прямое видение, а потому армия вынуждена обращаться ко все более сложным средствам технологического зрения, одним из которых является и кино. Вирильо буквально выводил некоторые элементы киноэстетики из армейских технологий зрения — освещение в кино ставилось им в зависимость от усовершенствования прожекторов ПВО, аэросъемка оказывалась переносом в кино разведывательных технологий и т. д.

Важным следствием такого сближения между кино и войной было утверждение, что армия все в большей степени имеет дело не с реальностью и живыми людьми из плоти и крови, а с технологическими симулякрами, виртуальными синтезированными образами и т. д. В кино же война, разумеется, с самого начала выступала как идеальное пространство симуляции. Еще во время англо-бурской войны в 1900 году кинематографисты оказались не в состоянии убедительно документально снять военные действия. Постановочные имитации, сделанные в тылу, казались куда правдоподобнее подлинного материала. С тех давних пор фальсифицирование военной хроники стало хорошей кинематографической традицией. Война по мере нарастания дистанцирования в ведении военных действий утратила фотогеничность. Что показывать, когда «битва» (воплощение войны в старой культурной традиции) исчезла, а ее заменили просто кадры стрельбы из пушек или запуска ракет?

Анализ Вирильо блестяще подтвердился во время войны в Персидском заливе, превратившейся в медиатическое, телевизионное событие, основанное на принципах дистанцирования и симуляции. Однако новейшее развитие военной стратегии в косовской кампании превзошло даже самые радикальные интуиции Вирильо.

Здесь принцип дистанцирования был доведен до своего логического предела. С самого начала было заявлено, что ни один солдат НАТО не пересечет границу Югославии. То же самое относилось и к югославской армии, которая не предпринимала ни малейших попыток войти в соприкосновение с противником. Но в отличие от иракской эпопеи, где на пустынных равнинах находилась хорошо обозреваемая, а потому предельно уязвимая армия Хусейна, в этой

войне войска Милошевича поняли, что для них единственная возможность уцелеть — спрятаться, укрыться в лесах, закопать танки в землю, рассредоточиться по деревням. Иначе говоря, армия Милошевича постаралась стать максимально невидимой, поставив перед НАТО сложную задачу атаковать невидимого противника. Дистанцированности технологического зрения здесь впервые была решительно противопоставлена стратегия исчезновения, невидимости.

Это, однако, нисколько не помешало натовцам, которые просто сосредоточились на том, что *видно* (предприятиях, электростанциях, мостах, телефонных узлах и т. д.). Стратегически это мотивировалось необходимостью уничтожения инфраструктуры, обеспечивающей жизнеспособность невидимой армии. В действительности же, как мне кажется, речь шла о логическом следствии дистанцирования, которое по мере своего нарастания в каком-то смысле делает не важным физический смысл объекта. В мире технологических симуляций в каком-то смысле все равно, какой квадратик атаковать. Война впервые приняла подчеркнуто парадоксальный характер. Армии находятся вне контакта и подвергаются минимальной угрозе. Война перестает быть направленной на войска противника, но оказывается направленной на те цели, которые легче всего рассмотреть вне зависимости от их военного значения. Сама видимость объекта впервые делает его военной целью. В этом смысле война напоминает кино, только иначе, чем еще недавно представлялось Вирильо.

Возникает парадокс. Наибольшей безопасностью на войне пользуются военные, то есть те, кто владеет умением маскироваться, исчезать, быть невидимым. Наиболее опасным становится положение гражданских лиц, то есть тех, чья жизнь так или иначе связана с видимыми объектами. Я предвижу такое время, когда молодые люди, чтобы уцелеть в период войны, будут идти добровольцами на фронт — самое безопасное место. Матери же будут горько оплакивать судьбу забракованных инвалидов — прямых кандидатов на тот свет. Во всяком случае, во время косовской кампании натовский контингент не потерял ни одного (!) военнослужащего, да и югославская армия оказалась на удивление сохранной. Забота о жизни солдат была так велика, что натовцы согласились перейти границу Косово только в соответствии с жестким графиком вывода оттуда югославских войск. То есть принцип несоприкосновения был выдержан до конца. Жертвами в основном были, конечно, гражданские — просто в силу того, что они были видимы или оказывались рядом с видимыми объектами (на мосту, например).

Эти стратегические новации сближают войну с террористическим актом. Акт терроризма направляется на гражданское население и организуется так, чтобы обеспечить максимальную невидимость террористам. То, что объектом терроризма являются случайные прохожие, вытекает как раз из принципа дистанцированности, который делает прямой контакт между противниками нежелательным. Поэтому вместо того, чтобы атаковать армию или полицию противника, террористы атакуют кого угодно, лишь бы он отвечал императиву видимости, то есть находился в обозреваемом публичном пространстве.

Особенно красноречива эта параллель в новейшей чеченской кампании. Россияне изо всех сил гневно осуждали косовскую войну только для того, чтобы почти немедленно карикатурно воспроизвести ее у себя дома. Чеченская операция была начата, как известно, под предлогом карательной экспедиции против террористов-боевиков Басаева. Всем понятно, что с террористами невозможно бороться авиацией и артиллерией. Террористы, в отличие от югославской армии, не имеют не только танков и самолетов, но даже казарм. Однако, в соответствии с косовской стратегией, война не обязательно должна быть направлена на противника, она должна вестись против того, кого легче увидеть. Поэтому войска были введены с севера (так удобнее русской армии), а не с юго-востока, где был последний очаг басаевской активности. Принцип кампании (во всяком случае, до конца октября, когда пишется эта заметка) был принципом избегания тех мест, где возможно столкновение с чеченской армией. Удары же, понятное дело, наносились просто по тому, что *видно*, не искать же в самом деле невидимых террористов. Ведение акции таково, что она скорее всего нанесет минимальный ущерб именно профессиональным головорезам Басаева, у которых большой шанс совершенно не пострадать. Но это не так уж важно для победоносной российской войны, которая сама усваивает уроки терроризма.

Чеченская и косовская кампании имеют еще одно существенное сходство, отличающее их от иракской войны, шедшей по модели, описанной Вирильо. В двух первых случаях медиатическое присутствие в театре военных действий сведено к минимуму. Журналистов в Косово не пустил Милошевич, в Чечню они сами испугались ехать, не желая угодить в лапы похитителей. Как бы там ни было, поток симулятивных образов ни в Косово, ни в Чечне не состоялся. Информация ограничилась и тут и там показом гражданских жертв. Это иссушение потока изображений по-своему отражает принцип невидимости, исчезновения, который стоит за выбором целей, предназначенных к уничтожению. Иракская война в массмедиа была отгорожена от кровавой действительности симулятивными изображениями. Косовская и чеченская — исчезновением изображений.

Действительно, что показывать, когда противника не просто трудно, но невозможно увидеть. С кем воюем? Неизвестно. Врага никто не видел в лицо. Показательно, конечно, что во время несмолкающей канонады под Грозным за голову Басаева объявляется награда в миллион долларов. Граждане, за миллион долларов помогите армии найти врага! Самым неожиданным образом в качестве своей кинематографической модели война выбирает сегодня «М» Фрица Ланга.

Михаил ***Ямпольский***

Сверхчеловек

> Все существа творили нечто выше себя доныне: и вы желаете стать отливом этой великой волны и скорее вернуться ко зверю, чем превзойти человека?
>
> **Фридрих Ницше**

Первое десятилетие XX века ознаменовалось кризисом рационалистической культуры, сгоревшей в огне мировой войны. Кризис религиозного морализма обнажил глубочайшую ложь, лежавшую в основе индивидуалистического мировоззрения. В борьбе личности с этой ложью родился сверхчеловек — одно из ключевых понятий начала нашего столетия, во многом изменившее лицо мира. Попробуем без гнева и пристрастия поговорить о нем.

Как учит нас мировая литература эпохи романтизма, человек — существо свободное и в силу того амбивалентное. И самым героическим порывам веры в самом возвышенном сердце всегда сопутствует некий common sense, пророку Уленшпигелю — толстяк Ламме. И слава Богу.

И вот, в силу этой счастливой двойственности человеческого сердца в нем кое-как уживаются Бог с его misterium fidei[1] и человек, вполне по-здешнему жаждущий плоти и тверди. Что это хорошо, доказывает воплощение, да и воскресение. Но есть и некоторые трудности. Хорошо, когда Бог рядом, но часто Он предоставляет нас нам самим. Все-таки Он создавал людей, а не автоматы и ждет от нас поступка. В такие моменты misterium без fidei неизбежно превращается в misterium tremendum[2]. Хочется разобраться с собой. Вопрос «кто я?» — первый проклятый вопрос, от начала времен мучивший детей Бога. И самый первый ответ на него — простейшее сопричастие «я и мои люди», первый девиз на щите цивилизации. Это есть перенесение на других собственного бесценного опыта, навыков и представлений, основанное на природной близости, братстве по крови.

Когда стаи обезьяноподобных существ впервые подняли головы к небу, обнаруживая начальные навыки прямохождения, из триады — Бог, человек и природа — природа для них была всем. Она рождала, вскармливала и полагала предел земному существованию. И не случайно правление женщины-матери увенчало зарю цивилизации. А первым, кто кровавой жертвой вывел культуру из природного рабства, был человек в изначальном смысле этого слова — муж брани, царь-жрец.

Однако со временем умилостивить Великую Мать становилось все труднее. Жертвы в очередной раз были принесены, но не были приняты. Цивилизация жрецов и их доброго народа все более походила на оргию бесопоклонников. Слава Богу, что у Него нашелся хотя бы один избранный народ. В муках веры с ее законом рождалось новое определение человека — догматическое. Человек — это тот, у кого договор с Богом. В дальнейшем этот закон уже не прейдет, но будет лишь развиваться, увенчивая собой величественное здание классической цивилизации.

А когда эта цивилизация совсем завралась и все-таки нашла силы взглянуть на себя в зеркало, увиденное было так плохо, что это зеркало самопознания треснуло. Произошло новое обесценивание ценностей. Человек понял, что болен, сразу же плохо себя почувствовал и уже не мог творить классически совершенную культуру, ибо образец классического совершенства исчез. И человек отвернулся от того, в чем привык искать радости — от братства по крови, от братства по вере, — и отправился из многолюдного собрания соплеменников и прихожан заводить свои отношения с Богом. Это было начало новой цивилизации индивидуалистов. Человек увидел Бога похожим не на людей вообще, а на себя в частности, а отношения двоих — это частное дело.

Если первые способы определения человека, соответствующие растворению индивидуальности в стихии рода, строились по подобию, то новое определение произошло из индивидуальных различий. Эти различия приходилось признать, и предстояло учиться их превозмогать. Ключом к пониманию человека стало наличие способности к рефлексии — извлечению рациональности, внутренне присущей опыту. Говоря проще, человека отличает то, что его действия являются мотивированными и осознанными, могут быть поняты и объяснены (и предсказаны). Человек, что называется, весь на виду. И эпоха индивидуализма — это открытый сезон доселе невиданной охоты на человека. Со своими болями и страстями, со своим трагическим надломом он становится легкой добычей для цельных натур, старых добрых бандарлогов из Дикого Леса (так, карабкающийся в гору — хорошая цель для тех, кто стреляет в спину). И если возвышенное и горнее в человеке величественно игнорирует «все эти мелочи», то неисправимый реалист и почвенник common sense свою задачу определяет иначе: надо учиться прятаться, оставаясь на виду, в позиции недочеловека. Недочеловека в стае зверей за ненадобностью не трогают. С другой стороны, имитация первобытной цельности в компании надломленных индивидуалистов также дает ему преимущество. А добродетель смирения, соответствующая избранной жизненной позиции, и вовсе раскроет перед ним все двери. Иное дело — сверхчеловек на другом конце вселенной. Если путь недочеловека — путь охранительный, призванный сберечь человеческое начало в нечеловеческих условиях, то путь сверхчеловека — путь превозмогающий, чья конечная цель — вытянуть себя из болота за волосы, пробить головой крышу и вырваться из душного дома на воздух. В классическую эпоху эта дорога вела к храму. И совершенно естественно, что путь этот — за пределы уже индивидуалистической и рациональной культуры — проходит не через многолюдный базар, а через меблированные комнаты. И приходит к Богу сверхчеловек не через храм, а прямо сквозь потолок.

---

[1] Тайна веры.

[2] Ужасная тайна.

Об этом много говорили и прежде, например Ибсен или Киплинг, говорили и после, в нашем XX веке, но лучше и чище всего прозвучала эта нота у Ницше. Сейчас нас не поражает уже ни его богоборчество, которое мы теперь назвали бы антиклерикализмом, ни его гордое недоверие и даже презрение к культуре — рационалистической культуре, при которой он жил, как живут при чужеземной династии. Дело прошлое. Странно только, что громче всего выкрикивали имя Ницше те, кому сам он в страшном сне не подал бы руку. Те немногие, кто был во времена Ницше на высоте его духа, в конечном счете обошлись без него и пришли к Богу своим путем (хотя вот Бердяев восхищался Ницше и считал его первым среди философов начала нашего столетия). А поддержала Ницше как раз та толпа, от которой он в ужасе отворачивался и которая, как всегда бывает, обратила его слова себе на потребу. Пусть нас это не волнует. У Льюиса в «Хрониках Нарнии» есть витязь, который всю жизнь молился богине зла, а попал все-таки в рай бога любви. Потому что не важно, кому ты молишься, важно — как. Вот потому человек, всю жизнь воспевавший силу, страдал от сочувствия к лошади, которую бил извозчик, пытался ее защитить. Я думаю, так и проявляется истинная сила человека — в том, что он не способен жить в бесчеловечном мире. Конечно же, сверхчеловек — это попросту Человек в полном смысле слова. Человек с большой буквы. Здесь он переходит ту грань, что отделяет его от царства Небес, и из человека становится Тем, кем Он создан, — Сыном Бога.

Андрей ***Филозов***

Либидо. Величественное здание психоанализа еще строилось, а от него тут же, по ходу строительства, начали отваливаться куски и блоки. И все из-за секса, из-за либидо. Сперва взбунтовался Альфред Адлер, решив, что основоположник переоценивает роль полового влечения в психической жизни индивида. Затем в 1913-м, через два года после Адлера, в диссиденты подался Карл Густав Юнг, опубликовав книгу «Метаморфозы и символы либидо». Если Адлер обрушился на феномен извне, отрицая его вес и значимость, то Юнг поступил хитрее — взорвал изнутри. Либидо по Юнгу — всякая психическая энергия, тогда как по Фрейду — единственно сексуальная. Автор «Метаморфоз» привлек в свою поддержку римлян и современную науку. Либидо у Цицерона, пишет Юнг, — это «необузданное желание, которое встречается у всех глупцов», поскольку оно «противно разуму». Или Саллюстий, в свою очередь, говорит о неких людях: «Они имели больше охоты (libido) к прекрасному оружию и боевым коням, нежели к блудницам и пиршествам». И в другом месте: «Если бы ты имел доброе влечение (libido) к своему отечеству...» Наука — pendant к юнговской широте — предложила выразительную аналогию: «...понятию libido ... придается в функциональном отношении то же значение... какое в области физики придано со времени Роберта Майера понятию энергии». Лакан в 50-е годы вступился за основоположника, решительно отвергнув диссидента. Концепция Фрейда, настаивал он, «многое потеряла бы при чрезмерном обобщении понятия либидо, поскольку в таком случае оно становится нейтрализованным». Юнг, не ведая, что творит, инициировал процесс нейтрализации, придя к «расплывчатому понятию психического интереса», тогда как Фрейд относил термин «лишь к сексуальному» и не затрагивал «например, области питания, ассимиляции, голода... Если либидо не выделять из совокупности функций сохранения индивида, оно потеряет всякий смысл».

Кто из них прав, а кто заблуждается, не нашего киноведческого ума дело; отметим лишь — патриотизма ради — российский вклад в разработку представлений о либидо. Вклад состоял не столько из идей и мыслей, сколько из материала для них. По свидетельству Эрнеста Джонса, биографа Фрейда, множество пациентов профессора происходили из России, в том числе Сергей Панкеев, самый среди них известный: в психоаналитическую литературу он вошел под именем «человека-с-волками», или просто «человека-волка», будучи обязан прозвищем не оборотничеству, но сну, увиденному в раннем детстве и глубоко запавшему в душу. В нем ничего сногсшибательного не происходило: сновидцу представилось открытое окно спальни, далее — ореховое дерево (там оно действительно росло), на дереве неподвижно сидели белые волки, глядя на мальчика испытующе и настороженно. Четыре года, с 1910 по 1914-й, герр профессор ежедневно анализировал пациента, по косточкам разобрав детский фантазм и сделав ряд чрезвычайно глубокомысленных выводов.

Фрейд находил у Панкеева «несамостоятельность и жизненную непригодность»; сам же пациент жаловался, что «мир окутан для него в завесу или что он отделен от мира завесой». Та разрывалась в моменты дефекации: «когда ... опорожнялось содержимое кишечника ... он снова себя чувствовал здоровым и нормальным». Профессор углядел в этом симптомы анальной эротики; вместе с тем нормальная эротика тоже оказалась не чуждой «человеку-с-волками». У него случались «припадки навязчивой чувственной влюбленности, которые... развивали в нем колоссальную энергию даже в периоды заторможенности и овладеть которыми было совершенно не в его власти». Спорадические и неуемные выплески либидо Фрейд назвал «прорывом к женщине».

Аналогичную структуру психики, совместившую отчужденность от мира, задернутого завесой, и разрывание препоны извержениями либидо, А.Эткинд, посвятивший Панкееву немало страниц в «Эросе невозможного», нашел у Юрия Живаго, героя Пастернака, у горьковского Клима Самгина и даже у Александра Блока, писавшего в 1903 году невесте, что при виде окружающих людей «даже марьонетки, дергающиеся на веревочках, могут приходить на ум и болезненно тревожить». Оттого психику «человека-с-волками» можно признать типовой. В каждом случае она зиждется на взаимоисключающих началах — на бунте против абстрактной власти и стремлении к личной зависимости от обьекта, послужившего «мишенью» либидо.

Среди упомянутых Эткиндом носителей структуры отсутствует дореволюционный кинематограф. Небрежение им традиционно, однако несправедливо, ибо то, что характерно для «высших этажей» культуры, здесь, внизу, реализовалось с безудержностью и массовидностью, превратившись как будто бы в действительную тенденцию времени. Н.Зоркая показала в книге «На рубеже столетий», что драматический жанр в дореволюционном кино знал одну, но пламенную страсть — историю обольщения, каковое не может состояться без бурных выбросов либидо. Взяв наугад несколько картин, Н.Зоркая продемонстрировала набор событий, образующих подобный сюжет: они стандартны — не в деталях и подробностях, а по своему существу. Деревенский парень Дмитрий приходит в столицу за «сладкой жизнью» и, презрев невесту — скромную, добродетельную белошвейку Улю, оказывается в постели хозяйки трактира, где служит половым. Хозяйка, устав от дебошей Дмитрия, выгоняет его, но тот неспособен остановиться и вскоре оказывается на каторге («В омуте Москвы»). Марианна, девушка из бедной интеллигентной семьи, поступает чтицей к старику миллионеру Дымову и, опять же презрев жениха — добродетельного кандидата на судебную должность, становится любовницей миллионерского сынка — кутилы и мота. Дымов-младший охладевает к девушке, тогда из стандартного набора выбирается не каторга, а самоубийство — впав в отчаяние и стыдясь родных, Марианна стреляется («Миражи»).

Отмеченная Эткиндом структура подправлена и откорректирована в этих героях, как во множестве других: один ее полюс будто вовсе отсутствует, другой, напротив, выпячен и гиперболизирован. Ни Дмитрий, ни Марианна в крамоле неповинны и против властей не бунтуют. Зато они — сосуды, переполненные либидо; содержимое бурлит в сосудах и готово выплеснуться при малейшей возможности. Особых усилий от обольстителя не требуется, порой он даже вял и бесцветен, как князь Баратынский в мелодраме Евгения Бауэра «Жизнь за жизнь». На князя изливают свои чувства Муся, дочь миллионерши Хромовой, и Ната, ее воспитанница. Поскольку чувства последней дики и необузданны, желанная добыча оказывается в ее объятиях, хотя неверный князь обвенчан с Мусей.

Открытому Н.Зоркой сюжету находим неожиданную аналогию у Бердяева. В сборнике «Из глубины» он именует революционеров «апокалиптиками и нигилистами», приведшими «соблазненный ими народ к той революции, которая нанесла страшную рану России и превратила русскую жизнь в ад». Думается, философ зря взваливал всю вину на «апокалиптиков и нигилистов». Дореволюционный кинематограф свидетельствует, что обольщаться были готовы не только экранные герои, но и зрители, их востребовавшие.

Валентин ***Михалкович***

«Синий всадник». Альманах «Синий всадник», появившийся в 1912 году в Германии благодаря усилиям друзей Василия Кандинского и Франца Марка, был задуман авторами как «синтетический», он соединял в себе разностилевые, разноипостасные и разновременные художественные опыты. «Камертоном» этих опытов являлся образ Синего всадника, который при современном (своевременном) прочтении может стать метафорой, так же как и *Желтый звук* (название пьесы В.Кандинского), и *Световой год* (придуманный не нами, но идеально подходящий к случаю).

Кандинский пишет (четверть века спустя): «Мы придумали название «Синий всадник», когда сидели в кафе в саду в Sindelsdorf; мы оба любили синий цвет, Марк любил лошадей, я — всадников. Так что название возникло само собой».

И здесь вряд ли следует гадать, почему всадник — синий, а не какой другой. Потому что любили синий. Вот и все.

Франц Марк по-немецки более сдержан: «Мы хотим основать «альманах», который должен превратиться в орган всех настоящих новых идей нашего времени в живописи, музыке, на сцене и т.д. Он должен выходить одновременно в Париже, Мюнхене, Москве с большим количеством иллюстраций».

Из Парижа в Мюнхен, а из Мюнхена в Москву и обратно (как из... «Вологды в Керчь» и «Из Керчи в Вологду»). Но — *одновременно.*

Но Париж, Мюнхен, Москва — не ось, а треугольник. Не духовный ли треугольник Кандинского, который всегда вперед и вверх (не на северо-восток ли?.. В сторону Москвы).

Доскачет ли Синий всадник до Москвы (из Парижа через Мюнхен)? Доскачет... Свершит пространства — подтянет часовые пояса. Но *одновременно* — лучше. Пульс. Вибрирующее время. Свершение пространств, но и — времен. Мгновенный синтез. Экзотермический. Синие пламена... Но и с огромной энергией активации.

Что же вместилось в этот альманах? О чем оповестил художественный люд Европы Синий всадник на синем коне? Что возвестил?

В.К. опубликовал в альманахе свои значимые — знаковые ! — тексты: «К вопросу о форме» и «О сценической композиции», следующей сразу же за этим «О...» под названием «Желтый звук» (Der Gelb Klang), музыка к коей была написана позже Фомой Гартманом. На обложке альманаха — св. Георгий В.Кандинского. А под обложкой — статьи Ф.Марка, Д.Бурлюка, А.Макке, А.Шёнберга, Ф.Гартмана, Е.Буссе, Л.Сабанеева, Н.Кульбина, В.Розанова, стихи М.Кузмина и более 140 иллюстраций (репродукции современных художников, экспонаты этнографических коллекций, лубки, деревянные скульптуры, ритуальные маски, баварская подстекольная живопись, японские гравюры, средневековые миниатюры, детские рисунки).

Пересечение всевозможных линий художественных практик — разновременных и разнопространственных, разновидовых и разножанровых, «диких» и «цивилизованных», наивных и рафинированных, массовых и элитарных, «народных» и индивидуальных, разных техник... Все то, что

на границах, встретилось здесь. Здесь и теперь как свершения всех времен — прошедшего и будущего, но в пафосе настоящего... И первые синтезы — цветомузыка, цветослово, светодвижение, свето- и цветоформотворчество, формосодержание, рамки и выход за пределы рамочного пространства и вновь «вход» в рамку: года (*цветового-светового*), времени, страны, Европы, мира... Вселенной; национального в интернациональное, прошедшего в будущее (и наоборот), особенного во всеобщее, временного в вечное, временно́го во вневременно́е; бунтарского в умиротворенное, личностно-творческого в массово-безличное...

Главное чаяние мысли Кандинского — синтезировать все искусства, все художества: живопись, музыку, словотворчество. Иначе: цвет, звук, слово под знаком оформления трепета души, томящейся по прекрасному, — *воления духа*. Под двумя страхами — хаоса бесформенности и мертвенности униформы. Чаяние свести различные типы движения (естественно, во времени) к одному вектору — сложить векторы движений звука, речи и света в один вектор. В одно — Единое.

Понятно, что эта задача утопична и потому вне решения.

Зато собственная жизнь Кандинского деятельностно (творчески) синкретична (синтетична?). Она полихромна, многозвучна, разноипостасна. И потому — конгениальна идее этой жизни, лелеющей умиротворение синтетичности, гармонию целокупного, священный покой *неопалимой купины*. И в этом смысле жизнь — тоже творчество; жизнь, слагаемая как произведение, становящееся текстом этой жизни, которую сопровождали всевозможные тексты.

Кандинский подвижен, многогранен, «играющ». Его творчество — не метафора ли XX века? «Желтый звук». «Световой год». Проскачет ли «Синий всадник» целый световой год?..

Не Малевич, не Грабарь, а именно Кандинский — таймер века. Так ли? Если в этом смысле Кандинский — канон XX века, то не окажется ли он кануном XXI века?

Но как возможно сие, если тексты творческой жизни Кандинского, взятые для наших дел, умещаются (в главном) всего в один — 1912! — год? Даже если этот год поместить в ближайший социально-культурный контекст, то и в этом случае тексты творческой жизни Кандинского составят едва пятилетие. Пятилетка в... один год?

Конгениален ли один год (!) всем ста годам XX века? Мы отвечаем: да! (Если только этот год — *световой*.)

Но как возможно такое, чтобы этот единственный год был равен ста годам?

Или еще точнее: *и меньше года длится век*... А куда излишек этого года? Не на все ли времена?..

Станет ли жизнь текстов одного человека текстом жизни и его, и всех других в этом веке, и самого этого века? И что из этого следует для культуры XXI века? И какой будет эта новая культура?

Нелепо было бы считать, что XX век взвихрил привычное течение времени из прошлого через настоящее в будущее. В этом отношении век как век. Впрочем, и то, что в нем окончательно «распалась связь времен», тоже не слишком ново. Ведь и в шекспировско-гамлетовском XVI, помнится, было не лучше.

Но возникли «другое искусство» — «другая наука», образ культуры рубежа веков — прошедшего и нынешнего. «Двуполушарный» со взаимным просвещением обоих полушарий образ в тон и пандан. Конгениальное подобие. Прежде всего новый тип «обличения невидимого» (визуализация сущностей); включение наблюдателя в экспериментальную ситуацию в новой физике (подобно сему — зритель импрессионистской картины, стоящий в строго определенной точке обозревания картины и только потому видящий эту картину внятно, зритель и картина купно и есть физически фиксированное художественное пространство картины в ситуации именно этой развески при данной освещенности); опыты с определением скорости света — максимально возможной, предельной из всех возможных скоростей чего бы то ни было; открытие общей и частной теории относительности с избыванием массы в энергию (концепт пространственно-временно́го континуума); принципы дополнительности и неопределенности Бора — Гейзенберга; образ Вселенной Фридмана (визуализация «ничто» и его «экспансия» в теории расширяющейся и сжимающейся Вселенной); цвето-световые теории в области нелинейной оптики (в рифму «Черному квадрату» — этому художественно-теоретическому концепту беспредметности, скрывшему все цвета спектра солнечного света — вещной, цвето-световой, мертвяще-порождающей в вибрирующем, мерцающем времени возникновения-уничтожения как разрушительно-созидательного образа авангарда); и как венец этой «другой науки» (одновременно и «другого искусства») метафора «световой год» как мера пути пространственной протяженности, представленной мерою времени.

Так — в первом приближении — может быть представлен гетерогенный образ большого времени XX века, сложенного из отдельных времен, но сохраняющих при этом свою особость — ощетинясь, ощерясь, невпопадно и торчком...

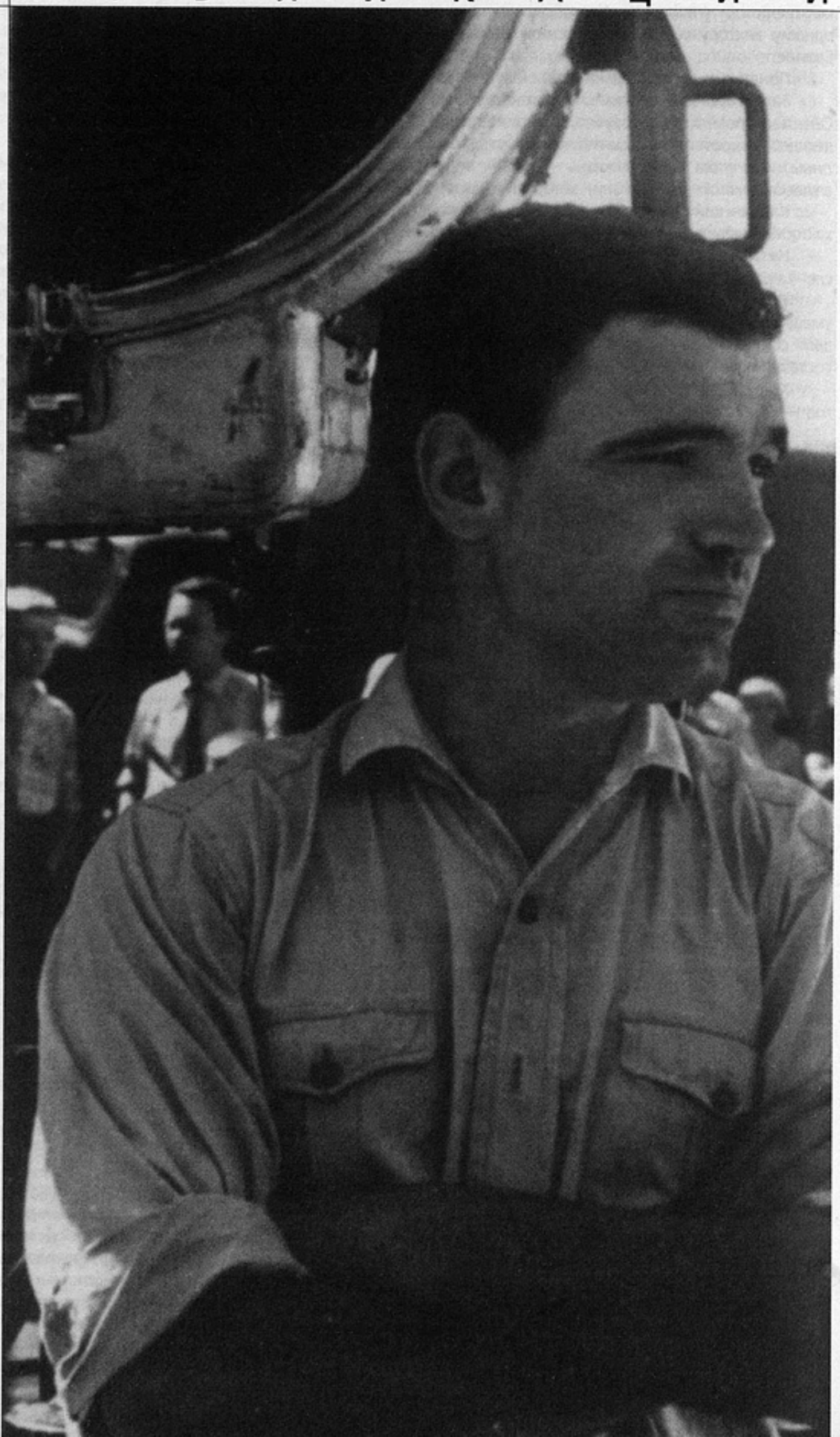
Как примирить, смирить, сгладить?

Не пригодится ли поливалентный опыт Кандинского с его чувством времени (времен) для понимания полистилистики большого времени XX века в его вхождении в XXI?

Метафора «Синий всадник» как кристалл времени, содержащий в себе настоящее настоящего, настоящее прошедшего и настоящее будущего, помогает преодолеть любые безвременья и, будучи когда-то каноном XX века, может стать кануном XXI века, предложив ему (XXI веку) кое-что для культурного выбора. Может быть, даже не кое-что, а весь свой творческий (человеческий) опыт, опыт Синего всадника, без которого XX век уже немыслим, или проложить, например, новый путь от массовой культуры к культуре (культурам!) индивидуальных миров в качестве, как любят теперь изъясняться, новой парадигмы цивилизации.

Вадим ***Рабинович,*** *Анна* ***Рылёва***

П У Б Л И К А Ц И И



Геннадий Шпаликов.
1965

Фото Г.Тер-Ованесова

ЭЛЛА КОРСУНСКАЯ

«Вас подлинно ли нет?»

Редактор Элла Корсунская, бережно сохранив рукописные материалы Геннадия Шпаликова, передала их в дар Музею кино[1]. Я попросила Эллу написать о себе, так как в кинематографических справочниках-словарях, к сожалению, ни слова не сказано о тех, кто жил и работал рядом, в одном творческом пространстве с выдающимися мастерами кино. В музее воспоминания свидетелей больших кинематографических судеб заполняют существенные пробелы в общей картине недавнего прошлого и во многом помогают восстановить представление о кинематографе как целостном пространстве.

Элла Корсунская ответила на мою просьбу письмом, которое мне показалось достойным не только архивного хранения, но и внимания сегодняшних читателей журнала «Искусство кино».

***Елена Маневич,* сотрудник Музея кино**

Дорогая Лена!

Известно, старухи часто начинают мемуары словами: «Ваши вопросы разбудили во мне воспоминания». Лучшего названия этому жанру не подберешь. Я тоже так начинаю, и это чистая правда, потому что сначала казалось, что никаких воспоминаний нет, а когда ты их разбудила, то стали подниматься одно за другим, как деревья с земли, дорогие и близкие сердцу люди, около которых прошла моя «творческая и человеческая жизнь». И все сидят в голове строчки из Кюхельбекера:

Лицейские, ермоловцы, поэты,
Товарищи, вас подлинно ли нет?

Я поступала во ВГИК четыре раза, хорошо писала сочинения, творческие работы, но срезáлась на собеседовании. В письменной экзаменационной работе «Почему вы выбрали сценарно-редакторский факультет» я написала, что хочу стать редактором (все мечтали стать сценаристами), потому что хочу быть рядом с режиссером, сценаристом, участвовать в работе, в создании фильма. Я в самом деле мечтала об этом, не имея никаких творческих амбиций. Но меня не принимали. На пятый год я поступила в МГПИ, окончила факультет иностранных языков и попросилась на работу в Заполярье. Меня направили в поселок Новый, теперь он слился с городом Апатиты. Я работала и в обычной школе, и в вечерней, и в тюремной. Тюрьма была особого режима, куда попадали после трех-четырех судимостей. Заключенные добывали в Хибинах апатит. Добывали его открытым способом: закладывали взрывчатку, взрывали, а потом руками выбирали апатит. Это было очень опасно, день считался за два.

---

[1] Музей кино, ф. 91, оп. 1, ед. хр. 1—25.

Жила я в общежитии, а в выходные дни садилась на проходящий поезд и уезжала в близлежащие города: Мончегорск, Кандалакшу, Ловозеро. Жизнь эту я вспоминаю с огромной нежностью и любовью. Мы с ребятами ездили в экспедиции, в саамские стойбища, собирали лопарскую утварь, одежду, организовали в школе краеведческий музей. Так как я преподавала в разных классах — с пятого по одиннадцатый, — то и ребят брала с собой разных возрастов. Этими поездками они очень дорожили. Чувствуя, что приближается время, подтягивались, старались попасться мне на глаза. В первую поездку я поручила пятикласснику Сереже Нифакину вести путевой дневник. Помню его запись: «Ехали в дороге четыре часа. Доехали хорошо. Многих вытошнило».

Теперь, спустя более чем тридцать лет, я с неостывшим волнением и любовью вспоминаю эту заполярную жизнь, две школы, дневную и вечернюю, и мои вольные путешествия иногда в вагонах, а иногда на открытых площадках товарняков, это физическое ощущение севера, его безмолвия и красоты белой земли и неба.

Понимаю, что это не относится к делу, а тем более к воспоминаниям о Гене Шпаликове, хотя, кто знает, может быть, это мое прошлое, неназванное, нерассказанное, а просто прожитое позволило нам подружиться. Потому что отношения наши, как будто случайные, были доверительными, душевно близкими. Мы не были друзьями. Мы просто выделили друг друга изо всех приязнью, доверием и участием. Мы оба в том нуждались, хотя и по-разному.

Через два года я вернулась из Нового, потому что в Москве жила моя мама, она никогда не говорила о своей жертве, связанной с моим отъездом, но жертва ее была огромна, я это понимала и вернулась. Через год после моего возвращения я получила коротенькую открытку от ребят: «Элла Аркадьевна, зачем вы уехали?»

После Нового Москва казалась чужой, отталкивала суетой, шумом, избытком событий, за которыми, как мне казалось, скрывалась пустота. Но только по-прежнему жило во мне, не теряя остроты и притягательности, желание работать в кино. Мне предложили работу в многотиражной газете «Мосфильма». Я изначально не терплю газет, неопровержимого доказательства краткости и легковесности человеческих страстей, убеждений, памяти. Но «Мосфильм» любила. А унылая фраза «Я из многотиражки» открывала мне все двери. Это называлось «орган парткома и фабкома», и вот этот орган день за днем увлекал меня в необыкновенную, не сравнимую ни с чем жизнь студии.

День начинался с получения графика работ по студии. Одновременно на разных стадиях работы находилось сорок — сорок пять картин. Пьянящие, головокружительные слова: съемки в павильоне, уходящая натура, сведение пленок, проба пленки в вечернем и утреннем режиме, монтаж, речевое озвучание, шумовое озвучание, проба грима, просмотр с двух пленок, пробы на натуре, пробы в павильоне, сдача фильма.

Я сама выбирала, кого любить, у кого учиться, куда ходить, что слушать. Это было счастье. Помню, через полтора года на студийный просмотр невырезанного «Рублева» пришла моя мама. Это было торжественное событие. А мама была печальна. Я отнесла это за счет картины. Но мама сказала: «Что же дальше? Ты так и будешь «девочкой при кино»?» Это была ужасная обида, это был удар. Еще во вступительной работе во ВГИК я писала, что мой любимый режиссер Ромм, что я мечтала бы у него учиться. Это желание так и осталось во мне, но теперь оно не причиняло боли, не было жгучим, острым, я уже разглядела студию, ее уклад и законы и поняла, что у Ромма мне не работать. Мамины слова нарушили хрупкое, так трудно давшееся мне смирение, и я увидела, на каких дальних подступах к своей мечте нахожусь, если это вообще можно назвать подступами.

Но нахлестывать коней нельзя. Страстно желая, я не могла, не решалась надеяться, но случилось чудо, и в 1968 году я стала редактором в объединении «Товарищ», где художественными руководителями были Михаил Ильич Ромм и Юлий Яковлевич Райзман, где работали интересные режиссеры, снимались значительные картины — одновременно «Белорусский вокзал», «Спорт, спорт, спорт», «Дворянское гнездо» — где вовсю шел кинематографический процесс, в котором и я участвовала на самой обочине: заключала договора со сценаристами, вела протоколы на художественных советах. Смотрела на Ромма с никогда не покидавшим меня чувством восхищения и желания оберечь его, защитить.

На студии, как и вообще в художественно-творческих кругах, сильно развита кастовость. А я была пришлая — ВГИК не кончала, семья не кинематографическая. Мало этого — я пришла из многотиражки, что совсем уж последнее дело.

Но я быстро это поняла и приняла как должное. И тогда, следуя себе, стала подчеркивать эту свою «чужесть» и оберегать ее, никогда не сливаясь с общим хором, не переходя на «ты».

Я сидела в одной комнате с Израилем Исааковичем Цизиным, редактором всех картин Ромма, снятых на «Мосфильме». Михаил Ильич часто заходил к нему. Слух о его приходе имел разные стадии. Сначала говорили: «Ромм будет в среду». Потом: «Завтра Михаил Ильич приходит на студию». И последняя стадия: «Ромм не заходил?» Ромм только переступал порог проходной, а весть об этом уже влетала в нашу распахнутую дверь, около которой вроде случайно топталась, курила, острила и затаенно ждала кинематографическая братва, тогда такая молодая... Элем Климов, Лариса Шепитько, Андрей Смирнов, Андрей Кончаловский, Борис Яшин, Манос Захариас, Георгий Щукин, Евгений Карелов, Юрий Чулюкин, Александр Митта, Сергей Соловьев, студенты из ВГИКа, режиссеры из других объединений. И не у всех было дело или нужда. Вернее, нет, нужда была у всех — увидеть Ромма. Это был мой университет, мой ВГИК, мой Оксфорд. Но я сейчас остановлю свои разбуженные воспоминания и пущу их по нужному руслу, хотя надеюсь, что и это отступление было нужно, и не только для меня, но и для Гены Шпаликова.

Должность моя называлась редактор-организатор. Я заполняла бланки договоров, принимала и регистрировала сценарии. Понемногу осваиваясь, я знакомилась с драматургами, и они приносили мне свои вещи «почитать». Так, одним из первых пришел и уселся в кресло Фридрих Горенштейн, потом Василий Аксенов, потом Юрий Казаков. Актер из Ленинграда Григорий Гай привез неопубликованные пьесы Александра Володина, и мы зачитывались ими. Однажды забрел в нашу комнату Гена Шпаликов. Можно сказать, что это был его последний период, которому не суждено было смениться другим, более легким, и который кончился смертью, добровольным отказом жить. Шел, наверное, 1969 или 1970 год, он был уже бездомен, но, исчезнув на несколько дней, появлялся и говорил: «Знаешь, я это время жил у Лидии Корнеевны. Там столько книг. Я прочел Солженицына. Это уму непостижимо». Он любил открывать мой быстро заполнявшийся шкаф и рассматривать книги и пролистывать их. Он любил книги. Здесь же лежали некоторые подаренные мне сборники с автографами, бездарные и убогие, которые я не брала домой, но выбросить их рука не поднималась, все-таки книга... Гена иногда вынимал что-нибудь из этой пачки, раскрывал и читал вслух фразу или две, и мы хохотали, а потом он тихо клал книгу на место и закрывал дверцы шкафа. Жизнь, где же твоя правда и милосердие? Вот книга, в твердой обложке, которую и книгой-то стыдно назвать, однако автор дарит ее, размашисто подписывая малознакомому человеку: «С любовью и надеждой...», — и Генина Литература, разбросанная по чужим столам, шкафам и кабинетам на маленьких листах, салфетках, телеграфных бланках, беззащитная, почти бездыханная... Зачем же тогда талант, зачем этот дар, легкий, светящийся, свободный?

Беда моего положения была в том, что главный редактор нашего объединения Нина Николаевна Глаголева не любила меня, остро, враждебно чувствуя во мне человека, попиравшего и презиравшего все, что составляло смысл ее жизни: партию, коммунизм, строй, вождей, законы, советскую власть. Она чувствовала во мне врага, а выгнать не могла — надо мною простерлась невидимая, но твердая рука Ромма. Месть Глаголевой заключалась в том, что она не подпускала меня к редакторской работе, не давала вести сценарии и картины. Я искала, находила интересные, хорошо написанные вещи, но ее безошибочное партийное чутье все отталкивало — чужое. И тогда я складывала эти рукописи и книги в свой шкаф, и их тоже любил читать Генка.

К тому времени пик Гениной славы прошел, хотя все, кто видел ее и во многом ей способствовал, были живы, были в работе и все помнили. У него не было дома, он приходил на студию где-то часам к трем-четырем и проходил по этажам, по своему царству, в котором ему как будто все были рады, но ни дела, ни места в котором для него уже не было. Все были заняты: ставил свои картины Георгий Данелия, собирался снимать «Пушкина» Марлен Хуциев. Заняты, заняты были все. Написанный Шпаликовым вместе с Михаилом Швейцером сценарий о Маяковском лежал без движения; затрепанный, в несвежей уже обложке торчал под мышкой у Гены сценарий «Люди 14 декабря», написанный им вместе с Иосифом Михайловичем Маневичем. Изумительный сценарий, один из лучших, какие мне до-

велось читать, но и на него не было спроса. Неустроенность, необязательность Гены, часто неверность, какая-то упрямая жестокость соединялись в нем с невероятной добротой, чуткой способностью принять близко к сердцу, как свое, чужое горе, беду или радость, творческую удачу, успех. Мне казалось, нет вещи, которой бы я ни сделала для него. Но он никогда ничего не просил, разве трешку («на белое вино») и то редко. И как раз в трешке я и отказывала ему. А иногда не отказывала.

Потом Гена задумал поставить «Скучную историю» Чехова. Он написал заявку, пошел к Райзману и рассказал, какой фильм он мог бы снять. Помню там было о «бесстрашии пред жизнью» и о том, что «сохранить достоинство — это подвиг».

К тому времени Ромм умер, и нашим худруком стал Райзман. И он по всем правилам назначил художественный совет, чтобы посмотреть картину «Долгая счастливая жизнь», снятую Геной на «Ленфильме» и награжденную в 1966 году на Международном кинофестивале авторского кино в Бергамо, в Италии. Я знала свои обязанности: обзвонить членов художественного совета, сообщить дату и время, потом еще раз напомнить, чтобы не забыли и пришли — это был мой посильный вклад в судьбу Генки. Что еще я могла сделать? Потом нужно было заказать зал с хорошей проекцией и звуком и проверить, чтобы ничего не сорвалось. И ничего не сорвалось, и все пришли, и минут за десять пришел Гена. И как всегда когда я видела его взволнованным или надеющимся на что-то, горло мне сдавливала тоска — предчувствие поражения. Потому что его борьба за жизнь, и надежда, и осознание своего таланта, своей избранности, и законное предчувствие славы, уже однажды сбывшееся, были обречены, проиграны, и нельзя было с точностью сказать, то ли он не понимает правил, то ли не умеет по ним играть. Он был торжественный, сидел, помахивая авоськой, в которой мерцал темным золотом приз — «Золотой щит» Бергамского фестиваля, — посреди комнаты, в которую входили члены художественного совета, режиссеры, редакторы, и улыбка чуть освещала его лицо, потому что он был рад и приятно удивлен, что столько уважаемых, хороших людей собрались, чтобы смотреть его картину. Пришли медленно и осторожно из-за сильной близорукости ступающий Н.Атаров, всегда немножко хмурый и ироничный В.Ордынский, неотразимый худой, смуглый, всегда готовый к улыбке и вместе с тем очень серьезный и ответственный И.Маневич, за ним С.Антонов. Потом наши редакторы — А.Репина, М.Рооз, И.Цизин, Н.Глаголева. Из режиссеров были еще Э.Климов, Г.Щукин, Л.Шепитько, кажется, М.Швейцер, может быть, кто-то еще, сейчас не вспомню. Я сидела тихо на большом диване в углу, сжимая в руках папку с протоколами и не отводя глаз от залохматившегося, застиранного белого воротника Гениной рубашки, который по моде 60-х годов выглядывал из-под темного свитера, и мне казалось, что не было в моей жизни минуты значительнее, чем эта, и никогда, никогда, ни прежде, ни потом я так не молила Бога об удаче.

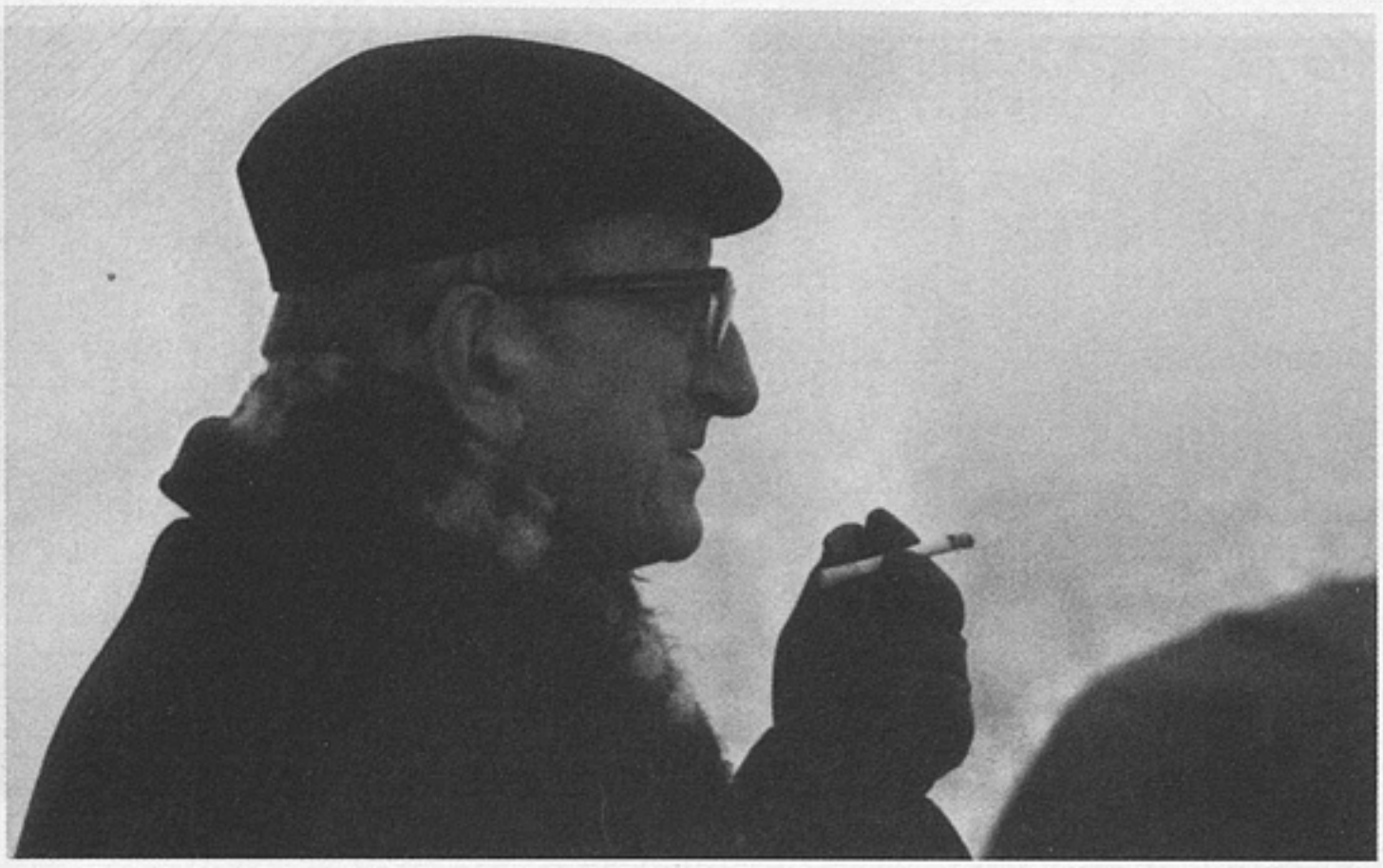
Это даже нельзя назвать удачей, это был триумф. Картина была чудесная, и все радовались за Гену. Никто не ожидал, что она будет такая хорошая, такая тонкая, щемящая и в высшей степени профессиональная. Все пожимали Генке руку, обнимали его, он весь светился, и я, придя из просмотрового зала, снова устроилась в своем углу на диване, чтобы записывать горячие, щедрые похвалы выступавших членов художественного совета. Я думала, Генка посмотрит на меня и мы переглянемся, как это часто бывало, когда мы с одного движения ресниц понимали друг друга, но он и не думал глядеть на меня, он глядел на лица выступающих, в их глаза и, кажется, за каждого был готов отдать жизнь. Решение было единогласным: конечно, нужно дать ему постановку и срочно заключить договор. Не помню, почему, не знаю, на каком этапе все сорвалось, может быть, Генка запил, не написал сценарий, а может быть, еще что-нибудь случилось, но его «скучной истории» не суждено было осуществиться. И это была Генина судьба, рок, участь — все начиналось у него так победно, так радостно и рушилось, не свершалось...

Сейчас воспоминания мои станут совсем разрозненными. Не знаю, могут ли что-то значить какие-то факты, слова для понимания судьбы и творчества этого необыкновенного художника и человека.

В ту пору на студии работало много Гениных друзей, с которыми прошли его вгиковские годы, его молодость, свидетели его бурной и пышной славы. Это Саша Княжинский, Сергей Соловьев, Павел Финн, на киностудии Горького работал Юлий Файт. Я не знала их, знакомилась постепенно, поскольку они забегали в нашу комнату в поисках Гены или чтобы оставить для него какое-то сообщение. Они расспрашивали о Гене, говорили сочувственные, участливые слова, но мне казалось, что это уже не дружба, а как бы воспоминания о дружбе. Генка

был ужасно одинок. Нет, он никого не винил, я никогда не слышала от него упрека в чей-либо адрес, укора. Он знал тщету жалоб... Прежде всегда окруженный людьми, друзьями и поклонницами, всегда желанный, званый, он был не просто одинок, он был растерян, словно не мог понять, куда все подевалось.

Я уже говорила, что Гена приходил на студию к концу дня, хотя иногда вдруг появлялся рано, у него возникали какие-то дела, он становился озабочен и деятелен. Но, как правило, он приходил к вечеру. И мы разговаривали. Однажды он сказал: «Ну, вот подумай, у меня ни стола нет, ни шкафа, куда я мог бы сложить



Михаил Ромм. 1968

свои работы, сценарии, стихи, да я и забыл многие, а они нигде не напечатаны». У нас в комнате стоял маленький стол с пишущей машинкой, и я сказала: «Генка, ты приходишь часто, садись за этот стол и записывай. Ты никому мешать не будешь, а я буду складывать все в папку. Смотри, какая у меня есть красивая папка, я ее берегла для необыкновенного случая». Папка Генке понравилась, и он сел и стал записывать стихи, мгновенно выключившись из окружающего. Постепенно листочков со стихами становилось все больше. Иногда он приходил и вынимал из карманов что-то, записанное на телеграфных бланках, на салфетках. Однажды он сказал:

— Знаешь, я написал интересный роман, не совсем роман, но я его так называю, «Шаровая молния». Тебе бы понравился. Но его у меня нет.

— ?

— Его у меня нет, потому что я отдал его в залог. Я должен деньги, но у меня их нет. И не будет. И я не могу просить роман, вернее, я просил, но мне не отдали. Ты не можешь позвонить, попросить?

Конечно, я сказала, что позвоню. Я хочу объяснить. Я понимаю, что такое долг, долг чести, обещание, слово. Но передо мною сидел человек, лишенный какой бы то ни было собственности и словно не помышляющий об ее существовании. Он не мог вернуть никакой долг, потому что у него ничего не было. И в этом человеке жил талант такой нежности, доброты и света, что единственным правом и долгом по отношению к нему было отдать этот роман. Я не назову имени режиссера, это достойный, честный, очень талантливый художник. Он сказал мне с досадой: «Зачем вы вмешиваетесь в это? Это ведь совсем не ваше дело». Но рукопись принес.

Прошло так много лет, около тридцати, а меня все преследует вид Генкиных рукописей. Эта лежала в старой изломанной папке с оборванными тесемками. Страницы были небрежно засунуты под обложку, измяты, закапаны, надорваны. Гена был рад, перебирал листки и все спрашивал, что́, что́ сказал этот человек. Я засмеялась: «Ничего. Я сама ему сказала, что скоро ты разбогатеешь, вернешь долг и подаришь сценарий». Генка посмотрел на меня хитро и насмешливо: «Когда я разбогатею, я куплю себе комнату. Представляешь, какое это счастье — своя комната. Войти и закрыть за собою дверь...» С того времени я стала собирать и сценарии, и разрозненные отрывки его прозы.

Однажды он спросил:

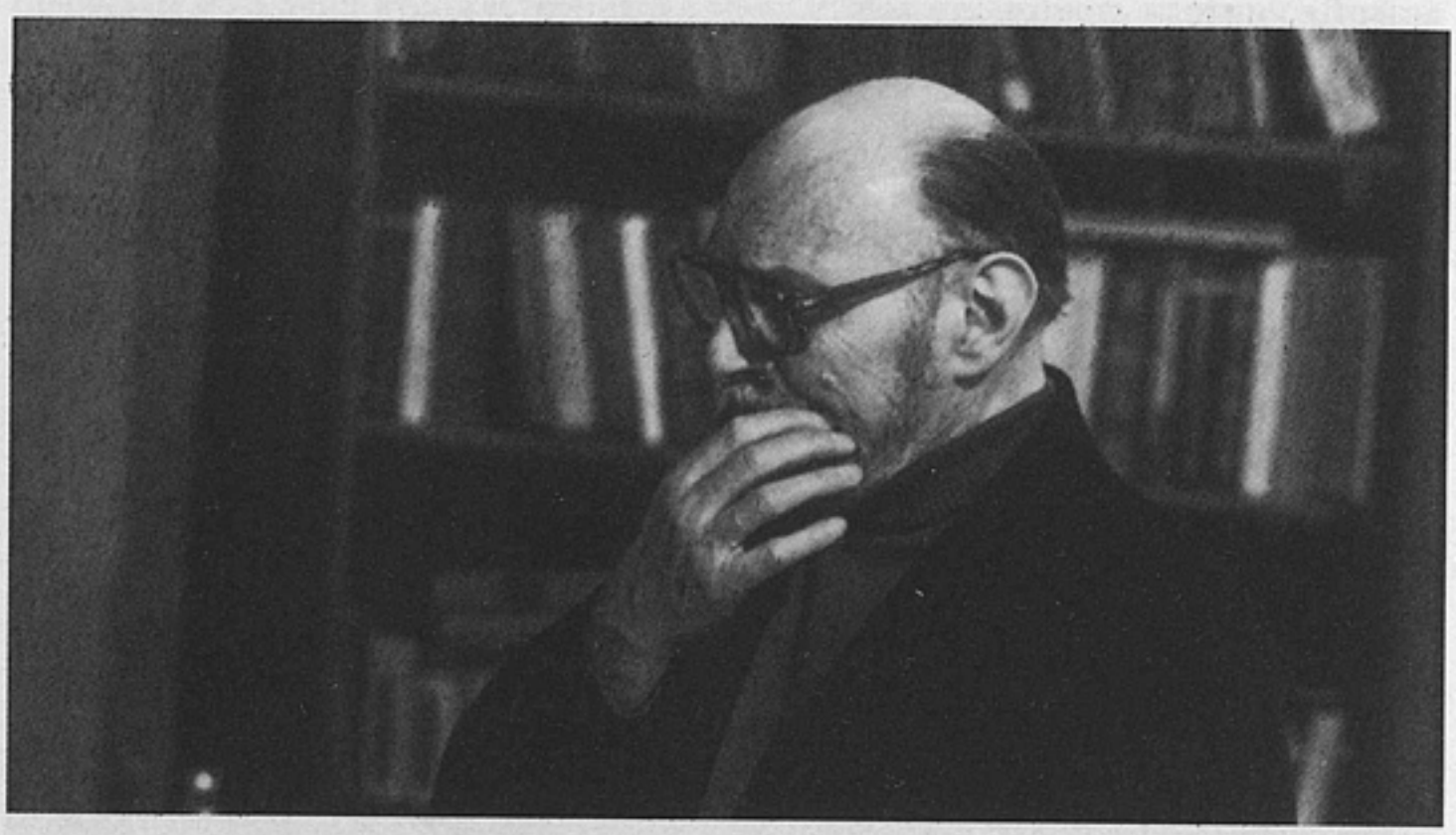
— Тебе когда-нибудь выдирали зуб?

— Сто раз. А тебе что, зуб удалили?

— Не мне, Даше[2]. Мне тоже когда-то удаляли, но я даже не представлял, что это такая боль.

Помню, мы сидели в сумерках, разговаривали, я заполняла какие-то бланки, и Гена сказал:

— Знаешь, я не вижу себя нигде на этой земле: ни в какой квартире, ни в избушке, ни в кабинете, нигде. А ты где меня видишь?



Юлий Райзман. Середина 70-х годов

— Я вижу тебя на троне. Трон — как кресло космического корабля. Ты в черном бархатном скафандре с белым воротничком, на тебе наушники, а на макушке маленькая золотая корона. В руке школьная тетрадка в клеточку и школьная ручка с пером. И ты всегда трезвый.

Генка слушал внимательно, потом засмеялся.

— На троне... корона... всегда трезвый... Это же сказка. А в настоящей жизни и ты меня не представляешь...

Тут, может быть, нужно пояснить, почему я так сказала. Гена очень любил летчиков, ракеты, космос. Он читал об этом серьезные книги, любил их пересказывать, знал историю космонавтики, имена космонавтов.

Помню еще разговор. Генка вошел в комнату, когда я говорила по телефону, «сжигая мосты». Положила трубку. Глаза заплаканные, на носу слеза. Генка со своим исключительным тактом и деликатностью стал сразу рассказывать какой-то фильм. Потом я перестала плакать, и он спросил:

— У тебя неприятности?

Я стала говорить, что неприятностью это не назовешь, скорее освобождение, что отношения давно уже зашли в тупик, но жалко потраченных лет, чувств своих. Генка кивал сочувственно, потом сказал:

— Но если так, то уж лучше расстаться.

Я согласилась, что расстаться, конечно, лучше, но:

— Ты знаешь, что меня мучит? Вот опять я с кем-то познакомлюсь: здрасьте, здрастье, я работаю на «Мосфильме», я жила в Заполярье. Так надоело все это повторять!

Генка разволновался.

— А ты что, всегда рассказываешь одно и то же? Ты что? Так, конечно, можно с ума сойти!

Я рассмеялась, и он развеселился, стал что-то придумывать, вспомнил, как когда-то снимал комнату в коммунальной квартире на Арбате. Был тогда молодой, жизнь была веселая, друзья, поклонники, будущее сверкало и переливалось. И соседи, измучившись от шумных празднеств, пожаловались в милицию. При-

[2] Даша — дочь Геннадия Шпаликова.

шел милиционер, как раз попал на гулянье и строго пригрозил выселением, если будет еще хоть одна жалоба. А в Генке одновременно с несобранностью и необязательностью уживалось необыкновенное уважение к законности, к форме (может быть, оттого, что он учился в Суворовском училище), и он заверил милиционера, что жалоб больше не будет и он круто изменит свою жизнь. Дня два было тихо, а потом скромно начавшаяся пирушка стала набирать силу. Деликатные арбатские жильцы постучали в дверь. Гена вышел к ним сияющий: «Извините нас, конечно, мы немножко шумим, но только что объявили по радио, что мне присуждена Нобелевская премия». Ну, Арбат есть Арбат. Жильцы ушли и скоро вернулись с цветами и тортом... Я сказала:

— Генка, как же ты им в глаза после этого смотрел?

— Я не смотрел. Я сразу съехал.

Странная вещь, к Генке все хорошо относились, все хотели ему помочь и все как-то не получалось. Хронологии я никогда не могла следовать. Но помню, когда-то он ездил в Киев, чтобы заключить договор на сценарий, какие-то договора подписывали с ним и на сценарной студии. Потом Сергей Федорович Бондарчук загорелся «Декабристами» и хотел поставить, но вначале пытался поместить Гену в Кремлевскую больницу в наркологическое отделение. Генка был этой идеей одухотворен, ждал места, давал мне какие-то поручения на случай, когда он будет в больнице. Но кремлевка сорвалась, его положили в другую больницу, а оттуда перевели в Институт им. Сербского. Навещать его в больнице было нельзя, но он прислал письмо. Письмо было спокойное, сдержанное, только на самом дне затаилась усмешка, и чувствовалось, как он устал.

Милая Элла!

Пишу из больницы. Кремлевку надо было ждать около месяца: я не мог ждать. Я лежу в 57-й больнице. Ко мне (пока) ходить нельзя. Как только представится возможность, я тут же позвоню (через Ра[3]). Здесь мне хорошо и покойно. Честное слово, после последних месяцев (считай, последних двух лет), не считая каких-то светлых дней, нигде мне так не было отдельно, затерянно и скрытно, как тут. Библиотека очень хорошая. Палата на двоих. Мне дали лампочку — можно читать и писать хоть до утра, было б что. Я тут от отчаяния, что ли, прочел за пятницу-субботу-воскресенье — ночью читал — до последней страницы какую-то изумительную книжку про взятие Азова, про царя Михаила и Гирея, Бахчисарай, до утра читал и заснул. Вот так. Это не кремлевка, а совсем обыкновенная больница, просто здесь хороший знакомый уролог — он меня и пристроил сразу. Я себя так уже плохо чувствовал, сил не было месяц шататься и ждать. Вот так. Прочел я очень много. Здесь есть все полные собрания: Чехов, Толстой, Пушкин — очень хороший, такой синий, Бунин есть и много всякой муры про работу астронавтов, что я очень люблю, есть и совсем глупые книжки — я даже не знал, что такие бывают, но читаю их тоже с наслаждением. Кормят здесь, конечно, обыкновенно, но регулярно и вполне как в столовке, чай вечером стоит. Люди здесь очень больные, долго сюда очередь ждали, очень хорошие, в основном люди никакие не сановные, а очень приятные, хорошие люди: всякие нянечки бывшие, воины переломанные, молодых много, но все простого звания, и это очень все тоже хорошо. Если б еще выпускали! И пускали сюда. Но не пускают, не выпускают. Возможно (скорее всего), на днях меня переведут в Институт им. Сербского, когда — я не знаю сам точно, днями. Это уже чуть подлеченного меня от белого вина отучать. Только у них есть это волшебное лекарство, может быть, его дадут сюда, но вряд ли. Я, во всяком случае, позвоню через Раю, твой телефон у меня на Бунине остался, а я его не взял, ушел налегке.

Вот так, Элла. Пишу немного. Хочется писать уже очень, но я себя нарочно придерживаю, чтоб уже до невмоготы, а там — как Бог даст. Тут у нас и умирают. Но, знаешь, как-то все притупилось, что ли. Как будто я с войны пришел сюда. Ничего особо и не печалит. Хорошо, что книжек здесь много и ни с кем ни о чем не надо разговаривать, и никто понятия не имеет, кто я, что я, откуда — тут принято не спрашивать, если сам не скажешь. А я читаю, так что спрос с меня никакой. За молчаливость и абсолютную непривередливость (что дают — ем,

---

[3] Раиса Петровна Николаева — бессменный секретарь и хранитель традиций Третьего творческого объединения «Товарищ».

куда колют — пожалуйста, какие лекарства — не спрашиваю, как лечить — не объясняю) все сестры милосердия и нянечки очень меня полюбили, я также охотно выслушиваю вечером, что они рассказывают, и не обижаются, если не дослушаю и уйду, — больной.

Ну, вот и все. Можно писать бесконечно. Элла, я тут же позвоню, как можно прийти повидаться, а то я просто боюсь, что мы дорогой разминемся: все-таки, наверно, меня переведут в Институт Сербского. Вообще же или я свихнулся, или что еще, но, знаешь, мне тут очень нравится. Сны, зиме конец, книжки, разговоры глупые, замечательные однообразием, новостей нет, газет нет, спи — и только.

Привет всем, кто вокруг, вблизи и около!

Обнимаю.

Гена[4]

Позже Шпаликов вместе с художником и оператором нашего объединения Сергеем Павловичем Урусевским должны были писать сценарий «Дубровского». Нам казалось, что все здесь прекрасно сходится. Гену заперли в нашей комнате, чтобы он написал заявку. Заключили договор сразу же. И тут заболел Сергей Павлович. Даже не заболел. Он лег на операцию. Срочности не было, однако он решил подстраховаться, чтобы не было никаких осложнений на съемках. Он собирался прооперироваться, уехать с Геной в Болшево и засесть с ним за работу над сценарием.

А Генка редко появлялся. Где скитался, где жил, он не говорил. Подходил к шкафу и долго стоял, положив руки на раскрытые дверцы. Он плохо выглядел, с ним в комнату входили одиночество и тоска. Это было так реально, так ощутимо, точно это были его живые спутники. Внешне он был спокоен, говорил ровно, шутил. Однажды к вечеру я сказала ему: «Ген, пойдем к нам, как раньше, и мама рада будет, и я». Когда несколько раз Генка ночевал у меня, я уходила к маме, которая жила в соседнем доме. Утром мы вместе завтракали, шутили, но однажды, когда он ушел, мама сказала: «Боже, как болит за него душа...» И в этот раз я позвала его как можно непринужденнее, а он ответил твердо и ровно: «Спасибо. Все в порядке. Мне дали путевку в Переделкино». Через год после смерти на вечере его памяти в Литературном музее женщина, распределявшая путевки в Союзе писателей, читала Генино письмо, в котором он благодарил ее за путевку и, стало быть, за приют. В письме была фраза: «Велика Москва, а позвонить некому».

1 ноября 1974 года трехлетнюю годовщину со дня смерти Михаила Ильича Ромма, на Новодевичьем кладбище открывали памятник ему. День был мокрый, было пасмурно и холодно. Кажется, не было никакой особой организации, хотя приглашения от Союза кинематографистов были, но, помню, они только сердили — нас ли приглашать на открытие памятника Ромму?.. Мы что-то делали, помогали Наташе Кузьминой и, здороваясь с пришедшими, перебрасываясь какими-то фразами, я все время видела Гену. Он вдруг показался мне очень высоким, словно был выше всех. Он ходил, не прибиваясь ни к одной группе, не останавливаясь ни с кем, только лицо его было печально и серьезно, точно он пришел сюда по какому-то делу и должен его выполнить. Он все время был виден, заметен, бросался в глаза. Я потом поняла, отчего так казалось: на нем было черное пальто и длинный красный вязаный шарф. Это я запомнила. Потом я увидела, что он что-то говорит Иосифу Михайловичу и обнимает его, и я обрадовалась, потому что знала, что когда-то он Маневича обидел. Потом он прошел за моей спиной и положил мне руку на плечо, а когда я обернулась, он уже отходил. Я только спросила: «Ты поедешь к Наташе Кузьминой?» Он сказал, что не поедет, и я подумала, что это хорошо, потому что никогда нельзя было знать, чем кончится его застолье. Произнесли все речи, стали прощаться, расходиться, и я увидела впереди Гену в черном пальто, с непокрытой головой, конец красного шарфа, обмотанного вокруг шеи, мотался на спине.

А утром, часов, наверное, в десять раздался звонок, и я услышала голос Иосифа Михайловича и какие-то несколько секунд не понимала, о чем он говорит, а потом поняла: Гена Шпаликов покончил жизнь самоубийством, повесился сегодня ночью в Переделкине. Он повесился на красном шарфе.

Потом все шло обычным заведенным порядком — ведь стольких людей мы

[4] Музей кино. Ф. 91, оп. 1, ед. хр. 21.

уже проводили в другую жизнь. Друзья сложились и купили Гене в комиссионном магазине черный костюм. На студии повесили некролог, фотографию, поставили цветы. Боря Балдин, наш любимый фотограф, напечатал большую пачку Гениных фотографий, чтобы раздать на память тем, кто захочет.

Гроб стоял в Союзе кинематографистов в конференц-зале. Голова Генки была чуть склонена набок, но выражение лица было его обычное. Выражение удивленной печали, видно, райские видения еще не коснулись его. И с этого момента, с похорон, угомонилась его злая участь и пришло, что должно было прийти и так долго не наступало, что он устал ждать и сам позаботился о своем спасении, как мог...

А вскоре после Гениной смерти верные и добрые друзья составили прекрасный сборник его стихов, сценариев, заметок. Михаил Ромадин сделал изумительную суперобложку. Составителем сборника была Рита Синдерович, преданно, безоглядно любившая Гену. Но он не увидел этой книги, если только там, на небесах, нет библиотеки. Он не слышал слов признания и любви, сказанных на вечерах его памяти друзьями, коллегами и просто поклонниками его таланта, а их ведь очень много, но и о них он по-настоящему не знал. И из этих слов признания и любви явствовало, что многие до последнего дня понимали, что такое Геннадий Шпаликов, понимали уровень его таланта, самобытности, несравненной, подлинной свободы. И если прислушаться, то можно в этих признаниях услышать чувство вины, и раскаяния, и непоправимости.

Вот уже третий сборник Геннадия Шпаликова вышел в свет и стоит в книжном магазине на Новом Арбате между Владимиром Набоковым и Георгием Владимовым. Но, может быть, все-таки Гена знает об этом? Может, есть там какой-нибудь читальный зал и он заходит туда, ведь он так любил книги...

Что ж, Леночка, ты и в самом деле разбудила мои воспоминания, но, предавшись им, я вижу, что их совсем немного, во всяком случае, о которых хочется рассказать. Но тем, что дорого, что прошло сквозь жизнь, я, если хочешь, поделюсь. Прежде всего я хочу рассказать о том, какой урок дал мне твой папа — Иосиф Михайлович Маневич.

Как я уже говорила, Глаголева десять лет не давала мне вести сценарии и картины (только заказные короткометражки). И вот в «Новом мире» появилась повесть Геннадия Комракова «За картошкой». Я предложила ее в объединении, и Глаголева согласилась. Комраков был журналист, известинец, это, конечно, привлекало ее и как-то обезвреживало мое предложение. Пригласили Комракова, но он сценариев никогда не писал. Тогда решили соединить его с профессиональным драматургом, членом нашего художественного совета Иосифом Михайловичем Маневичем. Я была назначена редактором фильма. Сдан первый вариант сценария. Собралась редакционная коллегия. И вот я, записавшая за эти годы десятки выступлений и обсуждений, впервые приступила к своим редакторским обязанностям. Как ведущий редактор я начала обсуждение. Я вгрызалась в каждый эпизод, в каждую реплику, я давала советы и предложения, я разбирала сценарий по косточкам и попутно удивлялась, почему авторы не воспользовались такими интересными драматургическими поворотами, которые пришли мне в голову... Выступление было закончено. Грузный Комраков, сердечник, с травмой позвоночника, неловкий, неуклюжий, смотрел на меня с восхищением, а я улыбалась ему, как бы давая надежду на счастливое завершение работы, мол, с таким редактором вы не пропадете. Райзман спросил, кто хочет выступить, добавляя, что после такого серьезного и глубокого разбора вроде и говорить уже не о чем. Авторам следует просто прислушаться к словам редактора и выполнить его рекомендации. Все разошлись, Комраков предложил Иосифу Михайловичу подвезти его. «Спасибо, я задержусь», — ответил он и вошел в нашу редакторскую комнату. Иосиф Михайлович сел в кресло и спросил:

— Ты хочешь быть редактором?

— Да, я очень хочу быть редактором. Я об этом мечтаю.

— Тогда запомни, редактор — это друг. Особенно в кино, где сценарий, и материал, и сама картина беззащитны, зависимы и не могут существовать самостоятельно, как книга в рукописи, дожидаясь своего часа. Их нужно беречь, защищать. Почему ты не нашла возможным поговорить с нами, с Комраковым и со мною, высказать нам свои соображения, решить, что делать. Тебе хотелось выступить, а настоящий редактор — это защита и помощь режиссеру и сценаристу, ко-

торые работают с теми, кто создает картину, а не кто критикует. Не все редакторы это понимают, оттого так глубока и непреодолима неприязнь к ним. Ты столько лет проработала, а этого не поняла и выбрала путь, который никуда не ведет.

Он легко поднялся и вышел.

Я больше никогда не сбилась, ни разу. Иосиф Михайлович избавил меня навсегда от будущих прегрешений и сделал мою творческую судьбу счастливой. Потому что работать с Эфросом, Володиным, Эйдельманом, Абдрашитовым, Искандером, Миндадзе, Битовым, чувствовать их доверие, спорить с ними или соглашаться, помогая точнее осуществиться их замыслу, поймать вопросительный взгляд и ответить на него, идя по одному и тому же следу, — это и есть творчество и счастье. И я не узнала, не испытала бы этого, если бы Иосиф Михайлович не преподал мне главной редакторской заповеди, такой далекой от законов ремесла, которым учат во ВГИКе, и без которой редакторская профессия просто не может существовать: «Редактор — это друг».

А вот еще воспоминание. Лето, затишье в объединении: съемочные группы в разъездах на съемках, авторы трудятся в домах творчества, чтобы к осени сдать свои работы. Холодно. Дождь. Около четырех часов дня, а машина за Райзманом должна прийти в пять, и он томится в одиночестве в своем кабинете, потом выходит в коридор и открывает дверь в нашу комнату. Израиль Исаакович на парткоме. Я читаю журнал «Звезда Востока» и с трудом отрываю глаза от страницы. Юлий Яковлевич замечает это.

— Что вы читаете с таким увлечением, сударыня? — спрашивает он.

— Да я просто перечитываю, — отвечаю я.

— Позвольте полюбопытствовать, что.

У Райзмана было прозвище, о котором знали только близкие, — Временное правительство. Он и правда был похож на члена Временного правительства — седой, клин бороды аккуратно выбрит с обеих щек к подбородку, породистое удлиненное лицо, чуть впалые щеки, прямая спина и изумительные руки, холеные, бледные, почти голубоватые длинные пальцы, подвижные, необычайно выразительные, контрастирующие с замкнутостью и строгостью его лица. Перед тем как Райзман собирался что-то сказать, руки делали собственные движения: ладони плотно прижимались к столу и замирали, будто прислушиваясь. Однажды я сказала: «Юлий Яковлевич, ваши руки как будто от другого человека и живут отдельной от вас жизнью». Он улыбнулся: «Очень может быть. Знаете, в детстве я мечтал стать дирижером, меня совершенно завораживали движения дирижера да еще эта палочка сводила с ума... Я много времени проводил у зеркала, размахивая руками». Он снова улыбнулся. И посмотрел на фотографию мальчика в матроске, в белых носочках и белых ботиночках — эта увеличенная детская фотография Райзмана, которую мы подарили ему на восьмидесятилетие, с тех пор висела у него в кабинете. Кажется, в каждом семейном альбоме существовала такая фотография — прадедушки, дедушки, отца. И все мальчики так походили друг на друга. Интересно, если снять этих мальчиков стариками, возникло бы сходство?

И вот этот холодный летний день, я поворачиваю журнал, чтобы Юлий Яковлевич мог прочитать название, и одновременно говорю:

— Это Бабель, «Мой первый гонорар».

— Бабель? — глаза за очками становятся желтыми, пронзительными. Он пробегает глазами страницу и отодвигает журнал. Потом, как будто отдышавшись, говорит с каким-то странным вызовом:

— А вы знаете, я читал этот рассказ очень давно.

— Юлий Яковлевич, вы ошибаетесь, он опубликован впервые.

Райзман смотрит в окно на стекающий по стеклу дождь.

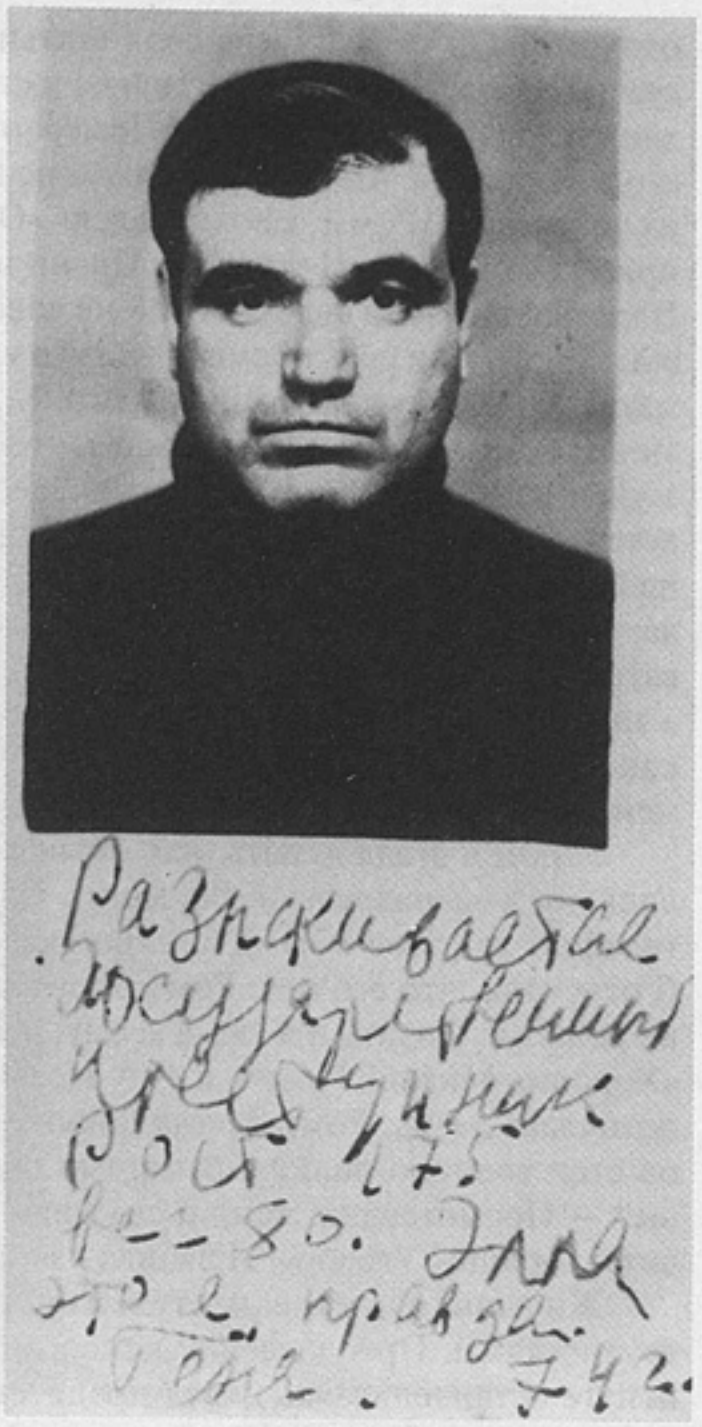
— Нет, я не ошибаюсь. Был такой же ливень, только осенью. Часов девять вечера. К нам в квартиру раздался звонок, мы жили на Полянке, в кинематографическом доме, где я и сейчас живу... На пороге стоял Бабель, вода стекала с него. Мы были хорошо знакомы. Бабель писал диалоги к моему фильму «Летчики». Он быстро прошел в комнату, сел на тахту по-турецки. Потом достал несколько листочков и протянул мне.

— Я написал рассказ. Возьмите его и спрячьте, сохраните. Когда-нибудь это напечатают. Бабель был грустный и молчаливый. Посидел немного и ушел. Боль-

ше я его не видел. Через две недели его арестовали. Это был рассказ «Мой первый гонорар»... Рассказ действительно великолепный. Мы с Сюзанной[5] его прочитали. Но время было такое... Мы его уничтожили. Значит, нашелся кто-то смелее нас. Я думаю, к счастью, Бабель оставил текст нескольким доверенным людям.

Трудно мне описать наш разговор, чтобы он стал понятен кому-то другому. Рассказ Райзмана ошеломил меня и самой историей, и тем, как он говорил — глядя в окно, ровным голосом. В нем было достоинство человека, который сам отвечает за свои поступки, не ища снисхождения или смягчающих обстоятельств. Он ничего не забыл, не оправдывался, не пытался объяснить. Он рассказал, как было. Он сам отвечал за все.

— Ну, читайте, не буду вам мешать. Скоро уже придет за мной машина. Вот как бывает...



«Разыскивается государственный преступник. Рост 175, вес 80. Элла, это я, правда. Гена. 74 г.»

Была в ЦДРИ на вечере памяти Елены Александровны Кузьминой. Раневская прийти не смогла, записала свое выступление на кассету. Там были слова: «Я несу горький крест разлуки со своими друзьями».

И вот последний мой рассказ. Для меня все это дорого и живо, как тридцать лет назад. И еще я пишу это, выполняя свой долг по отношению к Наташе Кузьминой, дочери Ромма, с которой дружила, которая очень хотела включить мои воспоминания в книгу о Ромме, а я с какой-то непостижимой тупостью упиралась и ничего не написала. И вот хочу рассказать теперь.

Был, наверное, 68-й или 69-й год. Я работала в объединении около года. Как и у большинства людей моего возраста и круга, в то время значительную часть нашей жизни составляло чтение самиздата. Мы передавали друг другу книги, машинописные копии. Я дошла до такого нахальства, что, отдавая переплетать сценарии в типографию, иногда подсовывала и самиздатские рукописи. Часто после работы я оставалась что-то перепечатать. Кое-что на день-два задерживалось в ящиках моего рабочего стола. Израиль Исаакович Цизин, редактор Ромма, любил его преданно, истинно и верно ему служил, оберегая, охраняя от лишних просителей и волнений. У нас были хорошие отношения, хотя был пункт, который мешал им стать дружескими: Израиль Исаакович был не только членом партии, он был членом парткома студии. Мало того. Он исполнял свои обязанности ревностно и добросовестно. Это было для меня непостижимо. Я знала, что тогда многие редакторы были членами партии, чтобы не потерять работу. Но чтобы серьезно, истово «служить коммунистическим идеалам» — это не укладывалось у меня в голове. Тем более если это редактор Ромма. При этом я знала, что Израиль Исаакович глубоко порядочный человек и никогда не обманет моего доверия, поэтому не занималась особой конспирацией.

В то время Михаил Ильич собирал материал о Китае: он хотел делать фильм «Великая трагедия» о третьем фюрере нашего времени — Мао Цзэдуне.

Однажды Ромм пришел в нашу комнату веселый, оживленный: «Ах, если бы вы знали, какой специалист по Китаю был вчера у меня в гостях! Какой умница! Как он интересно рассказывал! Боже мой, если бы не глубокая ночь, я бы его не

[5] Сюзанна Андреевна — жена Юлия Яковлевича Райзмана.

отпустил. Он оставил мне свои статьи по Китаю, но сказал, что у него еще есть статьи о Советском Союзе, только их все разобрали по рукам». Я спросила: «Михаил Ильич, это не Григорий Померанц?» «Да! — обрадовался Ромм. — Вы знаете его?» Я сказала, что с Померанцем не знакома, но статьи эти у меня есть и я могу их принести[6]. Ромм заволновался: «О! Принесите, пожалуйста, завтра, а я вам принесу о Китае». И тут встал Цизин и сказал: «Михаил Ильич, не делайте этого. Элла ненадежный человек, я ей не доверяю. Здесь без конца передаются какие-то рукописи, самиздат, посмотрите, что у нее в столе. Это большой риск». Ромм внимательно посмотрел на меня и вышел. Через некоторое время молча вышел Цизин. Я осталась одна. Я понимала, что мне нужно встать, уйти. И не просто уйти, а уйти из объединения. Для меня здесь все было кончено. Но я никак не могла встать. Я долго так сидела. Не было никаких дум, сожаления, досады. Меня самой не было. Помню вечером мамино лицо — серое, осунувшееся от горя. Она сказала: «Да, наверное, ты права. Нужно уходить. Смешно и нелепо что-либо доказывать. Если бы Ромм знал тебя лучше, конечно, можно было бы с ним поговорить, а так... Не знаю... Но распускаться нельзя. Ты должна завтра пойти на студию, как-то объяснить свой уход. Это не должно выглядеть бегством». И тут наконец у меня полились слезы. Это большое облегчение, когда можешь плакать.

Утром я стала думать, как объясню свое желание уйти, и снова слезы полились, но я сдерживалась как могла. Слава Богу, я была в комнате одна. Зазвонил телефон, и голос Ромма быстро сказал: «Здравствуйте, Цизина, пожалуйста». Я ответила, что его нет. Ромм звонил еще четыре раза. В середине дня пришел из райкома Цизин, и я сказала ему, что звонил Ромм. Цизин потянулся к трубке. «Хорошо, Михаил Ильич, я буду здесь», — сказал он. Через несколько секунд распахнулась дверь, Ромм всегда широко распахивал дверь. Он вошел и бухнул мне на стол толстую папку с бумагами. «Ну вот, я принес, как мы договорились, а вы? — Посмотрел на меня и сказал: — Ну что же вы? Завтра обязательно принесите, хорошо? Уговор». И вышел из комнаты.

Живешь, одолеваешь эту жизнь с ее повседневными заботами, радостями, трудностями. Преодолеешь, исполнишь и живешь дальше, всякий раз заново в испуге останавливаясь перед препятствием, не веря, что возьмешь его, а потом пройдешь и забудешь. Но есть неприкосновенный фонд, где хранится то, что по существу и составляет жизнь. Ее ценность, ее радость, ее опору. Так давно это было — страшно подумать, но Фолкнер все объяснил: «Прошлое никогда не умирает. Оно даже никогда не становится прошлым...»

14 апреля 1999 года

---

[6] *От редакции.*

Мы попросили Григория Соломоновича Померанца, многолетнего автора нашего журнала, написать то, что он помнит о своей встрече с Михаилом Ильичом Роммом.

«Я вынашивал свое выступление против реабилитации Сталина недели три, вложил в него столько энергии и искусства, сколько смог, и надеялся, что оно вызовет серию откликов. Но этого не получилось. Текст разошелся по всей стране, его читали — и только. Инерция страха держалась крепко. Сочетание ума и мужества нашлось только у одного человека — Михаила Ильича Ромма. Его речь дошла до меня в машинописи. И я с радостью откликнулся, когда он пригласил меня в гости.

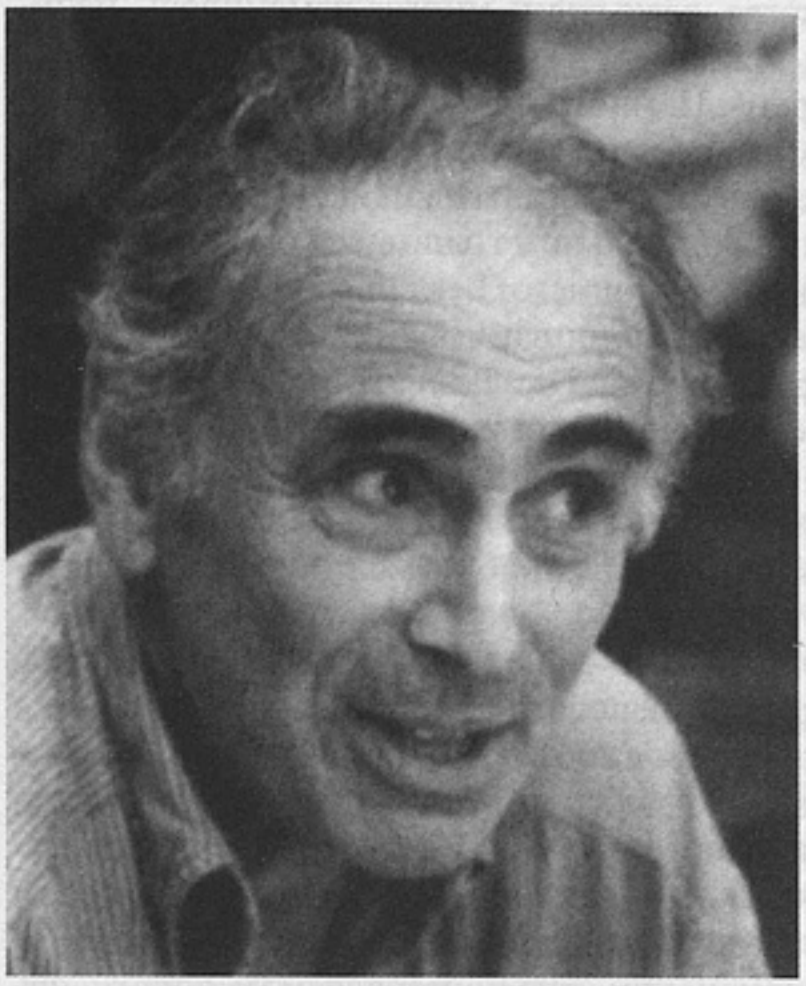
Мы встретились, как два студента из романа Достоевского. Первый раз в жизни увидев меня, известный режиссер стал рассказывать мне, как он волновался, не спал ночами, снимая свою картину «Ленин в 1918 году», и, только когда она была принята, он успокоился. Сейчас Ромм вспоминал это с жгучим стыдом.

Я видел перед собой человека, совершенно готового начать новую жизнь. Мы тут же договорились действовать вместе. Я должен был консультировать какую-то его работу (характера ее уже не помню).

К несчастью, вскоре он умер. Вдова предлагала мне писать воспоминания, но я не решился. Его исповедь не была рассчитана на публику — это был разговор один на один. Только сейчас по просьбе редакции я написал то, что запомнил».

ФРЕДЕРИК РАФАЭЛ

Замок Кубрика



Фредерик Рафаэл

Первый звонок

Сценаристы, как шоферы лимузинов — они тоже любят престижных клиентов. Когда осенью 1994 года мне позвонил мой лондонский агент и сказал, что Стэнли Кубрик спрашивает, свободен ли я, я вмиг аннулировал все свои контракты, забросил все проекты и отказался от всех обязательств. Кубрик был едва ли не единственным англоязычным режиссером, чьи фильмы (кроме «Лолиты») меня безоговорочно восхищали. В молодости я был потрясен, посмотрев «Тропы славы» и другие шедевры мастера — «Доктор Стрейнджлав, или Как я научился не волноваться и полюбил бомбу» и «Барри Линдон». Уже тогда мне стало ясно: великий режиссер предпочитает не повторяться.

И вот — телефонный звонок Кубрика, наш первый разговор. После него Кубрик прислал мне ксерокс с рассказом, действие которого происходит в Венеции в эпоху Габсбургов. Название и автор явно были стерты, но, прочитав, я говорю себе: это либо Артур Шницлер, либо Стефан Цвейг. Если вневременной характер истории и придает ей определенное очарование, сомневаюсь, чтобы Кубрика привлекло лишь это, тем более сомневаюсь, чтобы он мог запасть на поверхностную эротику, которая определяет развитие сюжета. Речь в рассказе идет о докторе Фридолине и его верной супруге Альбертине, счастливых родителях маленькой девочки. После костюмированного бала, на котором они проводят странную, хотя и восхитительную, ночь, над безмятежностью их супружеских отношений нависает угроза. Под влиянием исповеди жены, рассказавшей Фридолину о своих изменах, герой, словно во сне, погружается в вихрь сексуальных авантюр, в одной из которых его чуть было не убивают. Среди второстепенных персонажей — сводник-костюмер и его дочь, слегка психованная ним-

---

Фредерик Рафаэл (род. в 1931 году) — писатель, кинодраматург. Среди наиболее известных работ — сценарии фильмов «Дорогая» (1965, «Оскар» за лучший сценарий), «Двое на дороге» (1967, номинация на «Оскар» за лучший сценарий), «Вдали от безумной толпы» (1967), «Дэйзи Миллер» (1974).

фетка, пианист Нахтингаль (по-немецки: «соловей»), который играет во время оргии с завязанными глазами, прелестная проститутка, зараженная сифилисом, и верная герою баронесса. В рассказе совершенно очевидно весьма сильное влияние Фрейда, и если бы его решили иллюстрировать, то для этого превосходно подошли бы Климт или Шиле.

Пока я раздумывал над загадочным выбором Кубрика, он вновь позвонил мне. Я узнал, что Кубрик хочет перенести действие из Венеции конца прошлого века в современный Нью-Йорк. «Считаете ли вы это возможным?» Я отвечаю: «Вполне, но ведь после 1900 года многое, даже очень многое изменилось, начиная с взаимоотношений мужчины и женщины, разве нет?» «Вы так думаете? — спрашивает Кубрик. — Я так не считаю». Немного подумав, отвечаю: «Я тоже».

Кубрик вызывает Рона Мардиджана, моего агента, в Беверли Хиллз. Составление контракта не занимает много времени. Каждый сценарист, как и все в Голливуде, имеет свою цену на почти официальном голливудском рынке. Кубрик не мелочится, а Мардиджан не требует лишнего. Все совершается быстро и чисто. Теперь очередь за адвокатами. Пока они занимаются своими меркантильными препирательствами, Кубрик выражает желание встретиться у него в Сент-Олбанз в двадцати милях к северу от Лондона. «Чем быстрее, тем лучше», — отвечаю я. В назначенный день выбираю для него экземпляр своей книги. Мой последний роман называется «Двойная жизнь». Название, как и текст, должны послужить предупреждением: я не простая машина для выполнения пожеланий.

Кубрик присылает к моему дому в Саут-Кенсингтоне такси. Приехав в Сент-Олбанз, мы минуем собор с крышей медового цвета, которая выделяется на банальном городском фоне подобно изящной мысли в начиненном грубостями абзаце. Катим по сельской дороге и после многочисленных поворотов оказываемся у гигантских ворот из кованого чугуна. Грандиозные размеры дома, вообще весь его внешний облик напоминают загородную виллу, где герой присланного мне Кубриком рассказа участвует в злополучной оргии. Проезжаем мимо прелестного домика в викторианском стиле и попадаем на дорогу, являющуюся частью имения и пересекающую пустые поля с белыми ограничительными барьерами. Под лучами бледного солнца пейзаж выглядит по-осеннему меланхоличным. Сворачиваем налево, минуем щит «Частная собственность» и неуверенно подъезжаем к новым, на сей раз запертым воротам. Шофер выходит и звонит, нам открывают, церемония повторяется спустя шестьдесят метров у следующих ворот.

Дом приземистый, это широкая викторианская усадьба с колоннадой вдоль фасада. Огромный двор перед ней, усыпанный гравием, погружен в атмосферу уныния. Если это место так усиленно охраняется, какие же богатства здесь таятся? Перпендикулярно главному зданию находится кирпичное помещение бывшей конюшни, где теперь, очевидно, расположены рабочие кабинеты хозяина и его команды. Рядом припарковано множество грязных машин.

Меньше своего имени

Кубрик сам открывает дверь. На нем синяя спецовка с черными пуговицами. Похожий в ней на мелкого французского железнодорожного служащего, он невысок ростом, коренаст. Борода скрывает лицо. Черные глаза кажутся огромными за большими стеклами очков. Руки удивительно тонкие и белые.

«Приехали», — говорит он. Этот человек, похоже, неразговорчив и чувствует себя неловко, хотя сам пригласил меня. Вообще он выглядит как-то меньше своего имени.

Кубрик отводит меня в длинную комнату в задней части дома, окна которой выходят на зеленую лужайку. Сад большой, но неухоженный. Вдали бродит павлин. В корзине у раскрытого окна спит черный пес. «Садитесь».

Мне известно, что Кубрик был сильным шахматистом. Все выглядит так, словно я был приглашен сюда кинематографическим Каспаровым и настало время вынуть шахматную доску и проявить себя достойным противником. Шахматы — игра, которой присущ холодный и вежливый садизм. Как автору мне достаются черные фигуры — приходится рассчитывать лишь на эффективность защиты в условиях атаки.

В качестве «соратника» я мало что знаю о Кубрике. Но режиссер он великий, и я намерен идти до конца в этом эксперименте, независимо от того, чем он для меня обернется. Для этого мне следует вести себя независимо, но тактично и уважительно. Сегодня почти все контракты содержат пункт «условия разрыва», позволяющий оплатить автору его труд на любой стадии проекта, после чего автора можно отослать куда подальше. Моя задача (и мой вызов) заключается в том, чтобы стать Кубрику необходимым. Мы садимся на стулья с высокими спинками и начинаем разговор.

Я. Мне представляется, что главной слабостью рассказа является то, что его сюжет хорош, но не очень. Неожиданный поворот действия в финале не слишком привлекателен. Все начинается с родителей и их дочки и ими же завершается. Все очень мило, но похоже на мрачную сказку. И потом эти фанфары в финале. Нет никакого настоящего развития. Разве не так?

Кубрик. Что еще?

Я. Все эти грезы, видения, все эти штуки были новостью, когда новостью был сам Фрейд. Это не кажется мне убедительным. Не знаю, что бы подумал Зигмунд. Наверняка не был бы в восторге. Диалоги, дотошность в воспоминаниях выглядят такой... литературщиной. Вам не кажется, что автор рассказа просто начитался Фрейда?

Кубрик. Действительно, Фрейд и Артур были знакомы, черт побери!

Кубрик хлопает по столу ладонью. Похоже, он огорчен тем, что раскрыл имя автора. Сколько времени он собирался хранить его в тайне? И зачем? Мне кажется, в этом скрыто нечто большее, чем игра.

Как мне станет понятно в дальнейшем, я преувеличиваю его страсть к тайнам. Он быстро приходит в себя. Смотрит на меня через толстые стекла очков так, будто я одержал маленькую победу. Как ни странно, но после того как я взял мимоходом первую пешку, он, похоже, расслабился.

Я ожидал, что он расскажет, каким образом собирается перенести действие в Нью-Йорк, но, оказывается, я приехал для того, чтобы он принял решение на мой счет. Единственное, к чему мы приходим во время первой беседы, на балу должно произойти нечто, что вынудит героя применить свои врачебные знания в отношении молодой женщины, которая только что переспала с хозяином дома в его кабинете, наверху, пока ни о чем не подозревающая жена внизу развлекала гостей. Я говорю, что представляю себе рождественский праздник в особняке типа Фрика[1], и добавляю: «На Сентрал Парк Ист». С благожелательной улыбкой Кубрик поправляет: «На Пятой авеню». И с наслаждением забирает мою пешку.

Мы говорим, говорим долго. Взглянув на часы, я вижу, что уже почти половина третьего.

— Хотите поесть? — спрашивает Кубрик.

— Это лучше, чем получить мигрень.

— Вы страдаете мигренями?

— Да, если долго не ем.

— Пошли посмотрим, что у нас есть.

Мы переходим из одной длинной комнаты в другую. На обеденном столе посреди книг и коробок стоят супница, холодный цыпленок, салат с кусочками сыра, латук, кресс-салат и соус из малинового уксуса.

— Сойдет? — спрашивает Кубрик.

— Отлично.

— Тогда за стол.

Как назвать героя?

Кубрик спрашивает:

— Вы любите новозеландское вино?

Он уже откупоривает бутылку.

— Два с четвертью фунта бутылка. Как вы его находите?

Я нюхаю и пробую.

— На два семьдесят пять.

---

[1] Сейчас там известный музей «Фрик коллекшн». — *Прим. переводчика.*

— О'кей. Будьте как дома. Итак, что произошло, когда он пошел на второй этаж?

— Девушка занималась любовью с хозяином дома, перебрала с каким-то наркотиком, и Фридолин, как бы его ни звали...

— В одном из прочитанных мной вариантов его имя Фредерик.

— Трюффо говорил, что актеры никогда не забывают себя в персонажах, которые носят то же имя, что и они. Я тоже использую имя Фредерик, когда хочу подчеркнуть иронию в отношении героя, или Фред — в комических целях.

— Кстати, как зовут вашу жену?

— Сильвия.

— Сильвия? Не может быть...

— Нет, именно так. Я называю ее Скарабеем, но это совсем другая история.

— В том варианте заявки, о котором я вам сказал, жену героя зовут Сильвия... Ну ладно, называйте его, как хотите... Так что же происходит, когда герой идет на второй этаж? Почему бы не показать, как там наверху занимаются любовью?

— Вам не кажется, Стэнли, что эротическую напряженность надо сохранить для другого праздника?

— О'кей. Наверное, не следует, чтобы наверху происходило слишком много всякого? Быть может, достаточно, чтобы все было, как описывает Шницлер, и баста.

— Можно и так.

— А вообще вам хочется показать эту девицу?

— Мне она нравится лишь в той мере, в какой вносит свой вклад в развитие интриги. Но это должно во что-то вылиться.

— Может быть.

Нельзя говорить о нерешительности Кубрика. Он лишь откладывает решение. Едва я высказываю мнение, как он отступает, словно бросает пьесу, в которой собирался играть.

Спустя некоторое время мы оправляемся в комнату, которая раньше явно была бильярдной. По стенам еще развешаны полки для шаров и грабли для их собирания. А стола нет. На полу разбросаны какие-то незнакомые мне газеты. Кубрик отлучается в туалет. Я устанавливаю, что газеты из Джакарты.

Когда он возвращается, спрашиваю, кивая на газеты, что его интересует в Индонезии. «Пустяки. Выясняю размер рекламы «Цельнометаллического жилета», чтобы понять, тот ли он, за который мы заплатили».

Тут я признаюсь ему, что тоже охотно сходил бы в туалет.

Он провожает меня по разным коридорам, лестницам и закоулкам в помещение, которое скорее обнаружишь в каком-нибудь общественном месте — длинный зал, две закрытые кабинки и ряд писсуаров.

Дом, выстроенный южноамериканским миллионером до первой мировой войны, оставляет впечатление, что бывший владелец возводил его по планам, предусматривавшим лишь кубические метры. Тут нет ничего, чтобы можно было сказать «как у себя дома». Это огромная раковина для хитрой улитки, решившей найти себе убежище. Замок Синей Бороды. Теперь это замок Кубрика. Сколько трупов сценаристов закопано в его подвалах?

Кубрик. Итак, как мы будем работать?

Я. Я бы хотел начать и посмотреть, что можно сделать.

Кубрик. То есть вы бы хотели тотчас сами начать работу?

Я. Не то чтобы хотел, но это мой единственный метод работы.

Кубрик. Когда вы можете начать?

Я. Едва познакомлюсь с контрактом.

Кубрик. А вы бы не могли начать прямо сейчас? Если я скажу, что с контрактом никаких проблем не возникнет...

Я. Я бы вам поверил. Я вам верю.

Кубрик. Но вы ничего не будете писать...

Я. Я буду думать. Ведь всегда можно поговорить снова.

Кубрик. По телефону.

Я. Если угодно. Говорить не значит работать. Работа — это когда вечером у вас написаны страницы, которых не было утром.

Кубрик. Ясно, вы хотите работать один. Но вам, вероятно, известно, о чем я хотел бы вас просить?
Я. В общем, да.
Кубрик. Значит, когда напишете тридцать-сорок страниц, вы их мне пришлете?
Я. Вы единственный в мире режиссер, для которого я это сделаю, да и то соглашаюсь на это не без колебаний.
Кубрик. Я бы просто не хотел, чтобы вы зря теряли время...

Из дневника

24.10.94. Насколько я понимаю, Кубрик считает себя скорее гениальным режиссером, чем гением, ставшим режиссером. Вся сложность для меня будет заключаться в том, чтобы стать тем, кем он хочет, чтобы я стал. И, как это часто бывает в работе с хорошими режиссерами, я, вероятно, обнаружу, что он ждет от меня лишь компенсации отсутствующих у него способностей. Едва же я выполню то, чего он от меня ждет, как мой труд покажется ему ничтожным и он признается, что, оказывается, нуждался во мне лишь потому, что его занятость мешала ему сделать все самостоятельно. Меня выбрали на роль повара для задуманной им вечеринки...

7.11.94. У меня было три длинных и изнурительных телефонных разговора с С.К.[2]. Вначале я был почтительным и скромным, как всякий наемник. Потом стал менее сдержанным. Я не сомневаюсь, что он великий мастер. Но в чисто интеллектуальном плане он мне вполне по зубам. Я даже не шибко уверен в масштабах его ума. Почему он так осторожен, сдержан? Смех означает утрату самоконтроля. Он же заменяет его слабым ворчанием. С.К. слушает, что я говорю, но отвечает, так сказать, тишиной. От меня же он требует молниеносной реакции на каждую свою реплику. Постепенно С.К. оттаивает, и это сказывается в его обращении к анекдотам. К случаям из жизни. Эти анекдоты о Кёрке Дугласе немного оживляют наши длинные-предлинные беседы.

С.К. презирает Кёрка и одновременно робеет перед его сексуальной компетенцией и неуемностью аппетитов в этой области. Он рассказывает, что на съемках «Спартака» в ожидании выхода на площадку Кёрк не спускал глаз с женщин, посещавших студию с экскурсиями. Если какая-то из них ему нравилась, он отправлял к ней для переговоров служащего О., игравшего роль сводника. Кто мог устоять перед предложением познакомиться со звездой? Дама подходила, и тут Керка срочно вызывали на грим (он предварительно это устраивал); он извинялся и спрашивал, не согласится ли дама прийти в его вагончик, чтобы выпить чашку чаю. Неизвестно, сколько этих женщин предпочли отдаться ему, не тратя время на чаепитие.

Вполне допускаю, что Кубрик изображал Кёрка невыносимым продюсером не только потому, что тот действительно был тираном, но еще и потому, что он подчас оказывался прав. Некоторые биографы рассказывают, что в период, предшествовавший съемкам фильма «Тропы славы», Дуглас проявил бóльшую непримиримость и упрямство, чем его молодой режиссер (Кубрику не было тогда и тридцати). Прочитав последний вариант сценария, Дуглас был страшно возмущен тем, что трое солдат, приговоренных к смерти по ложному обвинению в трусости, будут в последний момент помилованы. Он решительно воспротивился подобным требованиям со стороны бокс-офиса. Безжалостный финал из первого варианта был восстановлен благодаря (возможно) Керку, и «Тропы славы» стали тем бескомпромиссным шедевром, которым мы все восхищаемся. Думаю, если Кубрик действительно испугался трагического финала рассказанной истории, то не столько из деликатности, сколько из боязни коммерческого провала. Общей чертой всех его фильмов является завороженность насильственной смертью.

9.11.94. Среди актеров-мужчин, с которыми Кубрик работал не раз, — Кёрк Дуглас, Селлерс, Хейден, Росситер, Куингли. Актрис же, насколько я знаю, в этом списке нет. У него не было звезд-женщин, которым он отдавал бы особое предпочтение, и в его фильмах весьма мало запомнившихся женских сцен, если

---

[2] Стэнли Кубрик. — *Прим. переводчика.*

они вообще существуют. На днях он заметил: мы оба родились слишком рано, для того чтобы иметь возможность воспользоваться сексом в той мере, в какой это доступно тем, кто моложе нас. Однако Кёрк ведь еще старше. Стэнли не стал обсуждать мое замечание по поводу того, что некоторые люди (как, например, наш Фридолин) рождаются с телефонной трубкой, соединяющей их с реальностью. Находиться «за камерой» — эквивалент того же самого и, быть может, способ излечиться от желания диктовать свою волю жизни, а не растворяться в ней: ведь именно те, кто не способен жить, всегда хотели бы иметь власть над живыми людьми...

11.11.94. Мы уже часов десять проговорили по телефону. Отдаю себе отчет в том, что становлюсь более агрессивным, то есть ироничным, когда не согласен с ним. Но я трезво смотрю на вещи: слуга никогда не считает своего хозяина героем, но это обстоятельство не превращает слугу в героя. С.К. достаточно умен, чтобы не заметить, что я мнусь каждый раз перед тем, как поддержать его предложение, и слишком независим, чтобы, в свою очередь, охотно и быстро согласиться со мной. С.К. считает сюжет Шницлера немодным, очень европейским, для чего и намерен перенести его в сегодняшнюю Америку. Но он решительно сопротивляется всякий раз, когда я завожу речь о неубедительности сюжета. (С какой стати я разыгрываю продюсера и высказываю такого рода беспокойство?) Он предлагает мне отказаться от мифов. Лишь взглянув на сюжет трезво, я смогу освободиться от всего затхлого в нем. Тем не менее С.К. сам стал в достаточной степени европейцем, чтобы миф о браке проник и в его, Кубрика, сознание. Но он до конца так и не может понять, что всякий серьезный миф действует почти автономно и что придуманная интрига, какой бы изощренной, самостоятельной, непредсказуемой она ни выглядела, в большой степени предопределена: Эдип и Иокаста не смогут избежать беды, проводя больше времени со своими мальчишками. Чего я опасаюсь и о чем невольно все время думаю, так это о том, что «миф Кубрика» не устоит, если взглянуть на него с максимально близкого расстояния. Я вижу несовершенство этого мифа, хотя и делаю все, чтобы он предстал в сценарии во всем своем великолепии и убедительности.

...Получив от агентов Кубрика контракт, я сел за кухонный стол, чтобы его изучить. Согласно одному из первых пунктов, в течение всего периода, пока я буду находиться на зарплате как автор сценария будущего фильма, мне запрещается еще что-либо писать — не только сценарии, но и рецензии, статьи. Мне это показалось диким, ведь время от времени выходить на волю, отрываться от проекта, в который по уши влез, — единственный способ сохранить здравый смысл и чувство реальности. Но было в контракте нечто и похлеще. Один из пунктов оставлял за Кубриком право на указание в титрах фамилии того или другого автора. Он один мог решать, кто написал реплику, диалог, кому пришла в голову та или иная идея.

Я сказал Сильвии: «Я не могу участвовать в таком фильме». И тут раздался звонок.

Стэнли Кубрик. Фредерик? Говорит Кубрик. Вы можете говорить?

Я. Конечно.

С.К. Все в порядке?

Я. Как сказать...

С.К. В чем проблема?

Я. Я получил контракт. Видели ли вы пункт, согласно которому в случае наших расхождений Стэнли Кубрик один будет решать, кто написал ту или иную фразу и кому пришла в голову та или иная идея, и сценаристу придется подчиниться такому решению? Мне жаль, но на таких условиях я не могу писать. Я готов делать фильм, но не хочу быть оплачиваемым рабом. Я просто отказываюсь им быть.

С.К. Где вы прочитали такой пункт?

Я. Там, где вы велели его записать, так ведь?

С.К. В чем все же проблема? С какой стати я стану доказывать, что я написал то, чего не писал? Почему тогда я позвал вас работать над этим проектом? Просто так можно быстрее...

Я. Стэнли, вам известна басня о скорпионе и лягушке?

С.К. И что же?

Я. Там говорится о скорпионе, который хочет переправиться на другой берег реки. И он просит лягушку помочь ему. Лягушка говорит: «Ты ведь скорпион, и тебе самому хорошо известно, *что* ты сделаешь, едва мы переплывем реку. Ты меня укусишь, и я умру». Скорпион отвечает: «Я так не поступлю. Клянусь, на сей раз я этого не сделаю. Мне так нужна твоя помощь». Лягушка сажает его на спину и доставляет на другой берег. Скорпион, конечно же, кусает ее. Умирая, лягушка восклицает: «Почему ты так поступил? Ты ведь обещал!» И скорпион отвечает: «Я знаю, что обещал. Я хотел сдержать слово. Но я ведь скорпион».
С.К. Какая связь с нашим делом?
Я. Вам просто неизвестна версия басни применительно к шоу-бизнесу. Не умеющий плавать режиссер просит сценариста помочь ему перебраться на другой берег. Сценарист говорит: «Когда мы доплывем, ты от меня отделаешься и станешь говорить, что все написал сам». Режиссер отвечает: «Я знаю, что такое случается, но мне ты можешь доверять. Только помоги мне переплыть». Они переплывают реку, и режиссер устраняет сценариста, утверждая, что все написал сам. Таков один вариант басни. В другом, моем собственном, сценарист на середине реки сбрасывает режиссера в воду, и тонущий спрашивает: «Почему ты так поступил? Я же обещал быть честным с тобой». На что сценарист отвечает: «Знаю, но я уже прочитал присланный тобой первый вариант сценария».
С.К. Хорошо, но ведь если в контракте не будет этой статьи, как мы определимся в титрах?
Я. Существует Гильдия авторов. Я им плачу кучу денег, а они еще ничего для меня не сделали. У них есть арбитражный отдел[3]. В точности как в Соединенных Штатах.
С.К. Если вы этого хотите, я согласен. Кстати, о сценарии. Я тут подумал...
Я. Есть еще одна вещь, Стэнли. По контракту я не имею права, пока работаю над нашим сценарием, писать ничего на сторону. Выходит, что даже если я отправил вам кучу написанных страниц и жду вашей реакции, я не имею права написать критическую статью о чьей-то новой книге.
С.К. А почему вообще вы этим занимаетесь?
Я. Сильвия задает тот же вопрос. Потому что это позволяет мне отвлечься.
С.К. Этого я как раз и хотел бы избежать.
Я. Может случиться, что я ничего не напишу и буду бить баклуши, но мне никто не может запретить писать.
С.К. Это стандартный пункт договора.
Я. И меня привлекут к ответственности, если я напишу небольшую статью в газете? Послушайте, обещаю, черт возьми, что не стану работать над другим сценарием, но я... не буду рабом. Слугой, быть может, но не рабом.
С.К. О'кей! Теперь мы можем поговорить о сценарии?
Я. Давайте.

Неужели всякий успех влечет за собой страх и изоляцию? (Или это верно, когда речь идет об успехе еврея?) Неужто есть что-то отталкивающее в самом факте успеха режиссера? С.К. стал жертвой собственной репутации. Если существует на свете думающий режиссер, так это именно он. Отсюда, вероятно, его страх перед всякой явной, определенной «концепцией». Его не интересует идеология, и он воздерживается от изложения серьезной идеи. Он так боится претенциозности (и поэтому она, вероятно, так сильно его притягивает), что не хочет признаться — в первую очередь самому себе — в причинах своего интереса к сюжету Шницлера. Он хочет проникнуть в запретную зону, но лишь в том случае, если будет уверен, что обнаружит там золото, которое ищет. Он снабдил свой «замок» (я имею в виду и дом, и офис, и проект) такой мощной системой охраны, что становится понятным, как сильно он боится вторжения, которое снимет покров тайны, его окружающей. Но ведь суть всякой меры предосторожности как раз в том и заключается, что она изначально предполагает вторжение чужака. Согласно легенде, Синяя Борода желает, чтобы его жена проникла в комнату, в которую он ей запретил входить. Поэтому он на ней и женится. С.К. начинает нервничать от всякой неожиданности, разочарования, от попыток — моих, в частности, — разобраться в реальных загадках предложенной истории, проникнуть «за ширму», разоблачить, но именно поэтому он с таким не-

[3] В Англии. — *Прим. переводчика.*

терпением и ожидает от меня этих разоблачений. Ему нельзя дать то, что он ждет, ибо это не то, что он желает увидеть... Сложно.

С.К. озабочен тем фактом, что мой сценарий может оказаться блестящим и оригинальным произведением. (Оригинальным может быть только он сам.) Ему как будто не нравится, что я его удивляю. Удивление его оглушает, он цепенеет (ибо это вызов его желанию все держать под своим абсолютным контролем). Он пригласил меня по причинам, о которых не желает говорить. Если я хочу достигнуть неизведанной земли — ибо это единственное, что меня привлекает в нашем путешествии, — то мне придется относиться к Кубрику, как к гиду, которому нельзя доверять. Ему, как и мне, неизвестен конечный пункт нашей поездки, но он должен выглядеть главным, притворяться, что все знает наперед. Режиссеры — это раса каннибалов. Их задача — охотиться за теми, чья гибель может развлечь больше всего на свете; насладившись зрелищем, они приступают к долгожданной трапезе...

14.11.94. Я испытываю чувство сродни тому, что испытывают шлюхи: как бы то ни было, но он выбрал меня. Может быть, ему нравятся мои прежние работы — сценарии и книги? Думаю, во мне есть что-то, что я не раскрываю до конца и о чем, быть может, он догадался, поскольку и в нем самом это есть. Какие-то страхи, какие-то пристрастия... Мы оба родились в США и уже много лет — по разным причинам — живем в Англии. У каждого из нас в душе свой собственный образ Нью-Йорка. Но есть и существенные отличия. Хотя Кубрик живет в Англии, никто об этом не знает. Он самый прославленный инкогнито. Есть человек, который шатается по Лондону и выдает себя за Стэнли. Его двойник умудряется получать билеты на спектакли и проникать в частные клубы, выдавая себя за Кубрика. Он подобен герою набоковского «Отчаяния», узурпировавшему личность другого человека. (Приписка, сделанная в марте 1999 года: «Человек, выдававший себя за Стэнли, умер спустя две недели после С.К. Подтверждение мифа о человеке, который обречен на смерть, потому что перестал быть тенью».)

...Ноябрь 1994 года. Мы поговорили по телефону, но что мы сделали конкретно? Приблизились ли к пониманию друг друга? Каким Стэнли видит свой фильм? Не может или не хочет сказать? И вообще почему именно этот фильм? Может быть, это задача, которую он хочет решить, как гроссмейстер, понимающий, что все зависит от жертвы королевой, но не видящий пока, как это нужно сделать и зачем.

Он выглядит более человечным — более, я бы сказал, коммерческим, чем я мог ожидать, представляя себе великого режиссера. Любит звезд, ибо они знают свое дело и еще потому, что наполняют залы. Во время наших дальнейших многочисленных бесед я показываю Кубрику, как сильно рассказ Шницлера Traumnovelle (по-английски Dream Story) пропитан еврейской культурой. Шницлер был очень чувствителен к антисемитизму и тому, как на него надо отвечать. Скажем, во время сцены оргии Фридолина буквально разоблачают, и он вынужден сказать, кто он. И это лишь подчеркивает его отличие от толпы гоев, унижающих его. Когда я обращаю внимание Кубрика на то, что с переносом действия в Нью-Йорк появляется забавная возможность иудеизировать шницлеровскую историю (в нью-йоркской жизни ведь очень заметно еврейское участие, как и проблемы, с этим связанные), Кубрик решительно высказывается против. Ему нужен Фридолин-гой, герой-как-все, и он запрещает всякие намеки на евреев. Я думаю, он боится, что зритель может на него ополчиться.

Еще Стэнли предостерегает меня от излишнего остроумия (он, видимо, наслышан о моих шутках и анекдотах), предупреждает: «Никакой скабрезности».

Самая замечательная черта превосходных режиссеров заключается в том, что невозможно понять, что же делает их такими превосходными. С режиссером второй и третьей категории все куда проще — они без труда отыскивают сценарии для постановки. Кубрик никак не формулирует мои задачи. Единственная определенность — страх что-то открыть. Наш сюжет — о желании. Но он отказывается заниматься механикой совокупления, тем, что Набоков называет the porno-gripple. Вместо этого он намерен показать эмоции, ухватить в них все неуловимое и осязать *«это самое»*. Стэнли мечтает уловить воздух шницлеровского мира и заставить дышать им наших ньюйоркцев.

Я решаю перекрестить Фридолина в Билла. Режиссеру нужно обычное

имя — пусть будет Билл. А Альбертину можно назвать Элис. Сидя в одиночестве перед чистым листом бумаги, пытаюсь представить себе тот фильм, который Кубрик намерен снять. Я играю роль scribe servile — писаки-слуги, как Hollywood Reporter называет всех сценаристов. Но при этом я надеюсь доказать Кубрику, что я лучший из всех, кого бы он мог нанять. К тому же я намерен подтолкнуть его сделать тот фильм, какой мне хотелось бы, чтобы он снял.

Мы не обсудили, что за человек будет наш герой, нью-йоркский доктор (помимо того что он не должен быть евреем). Я снабжаю его фамилией Шойер — это реальная фамилия, в моей школе у меня был приятель Джимми Шойер. Я намерен поселить Билла и Элис в квартире родителей Джимми. Как обычно, начинаю с титров, это прекрасный способ разогреться. Я хочу, чтобы пока экран еще темный, был слышен голос Билла Шойера, студента-медика, который готовится к экзамену, повторяя латинские названия различных частей женского тела. По мере того как экран светлеет, мы обнаруживаем квартиру на Сентрал Парк Уэст. Билл сидит в курилке отца и просматривает учебник женской анатомии. Я хотел бы, чтобы эти кадры перебивались кадрами пип-шоу с 42-й улицы.

Одна из этих перебивок — темноволосая женщина в поясе с подвязками сладострастно ласкает себя — особенно возбуждает молодого героя. Его грезы прерывает появление отца, уважаемого хирурга. Билл поспешно переворачивает страницу книги, словно стараясь спрятать от отца образ женщины, занятой мастурбацией. Я все это записываю, чтобы поверить в существование Билла и захотеть жить его жизнью. Думая, что Стэнли оценит тот факт, что я знаю, что делаю, я подробно вношу в план и все психологические мотивировки действий героя, и то, что сцена открывает зрителю. Я быстро продвигаюсь по части диалогов.

Сорок вторая страница

Через две недели я закончил сорок вторую страницу, которую столько раз переписывал. Это эпизод, в котором Билл приходит навестить пациента, чья дочь влюблена в него. То есть удобный момент, чтобы оживить действие после Рождества. Пишу вдохновенно и отправляю страничку Кубрику.

Кубрик. Фредди?
Я. Как поживаете, Стэнли?
Кубрик. Ничего. Послушайте, я прочитал, я в полном восторге.
Я. Не понял.
Кубрик. Я прочитал, я в полном восторге.
Я. Что ж... это... не скрою, что испытываю облегчение.
Кубрик. Продвигаетесь дальше?
Я. Понимаете, существует штука под названием Рождество...
Кубрик. Вы прервали работу на Рождество?

Как я и предполагал, мой замысел с титрами выброшен на помойку. Стэнли накладывает вето и на фамилию Шойер. «Придумайте фамилию, которая бы не идентифицировала его, о'кей?» Кубрик мечтает о мифе и намерен проникнуть в незнакомый ему характер героя, оставаясь одновременно ему близким. Так Фридолин получает фамилию Харфорд, что звучит чисто по-фрейдистски: немного напоминает Хартфортшир — графство, в котором живет Кубрик, а также намекает на Харрисона Форда.

Кубрик. С Новым годом!
Я. Вас тоже.
Кубрик. Вы видели новый фильм Вуди Аллена?
Я. «Мужья и жены?» Да, он мне очень понравился. Кроме начала. А вам?
Кубрик. Отличный фильм. А вы ничего не заметили?
Я. Что именно?
Кубрик. Размер занимаемой ими квартиры. Похоже, герой — издатель или что-то в этом роде, а живет в огромной квартире. Вы обратили внимание на глубину коридора? Это удобно для маневрирования камеры, но дороговато для типа, который трудится в издательстве. Нам ни к чему делать такие ошибки. Вам известно, сколько сегодня зарабатывает врач вроде Билла в Нью-Йорке?
Я. Не знаю. Это так важно? Что-нибудь в районе ста пятидесяти тысяч.
Кубрик. Попробую проверить. Надо еще подумать о сцене оргии. Я имею в виду — в каком доме она происходит? Артур на этот счет ничего не сообщает.

Предъявив Стэнли то, что он хочет, я принимаюсь за сценарий с меньшим чувством страха. Я думаю о том, что центральный эпизод картины — оргия, во время которой Фридолина едва не убивают, позволит прибегнуть к элегантному жанру эротических фильмов, blue films, о которых Кубрик говорил с Терри Саутерном, соавтором сценария картины «Доктор Стрейнджлав». Мне представляется, что в сцене с проституткой надо отделаться от жалостного, почти слезливого тона Шницлера. В отличие от его чувствительной и сентиментальной девицы, моя ньюйоркская шлюха скорее зубоскалистая профессионалка, чем застенчивая и мечтательная инженю.

Кубрик. Фредди, я могу с вами поговорить?

Я. Конечно.

Кубрик. Мне не очень нравится сцена с проституткой. Девица похожа на Барбру Стрейзанд. Все эти диалоги в стиле бум-бум-бум лично я... мне не надо это. Почему бы нам не пойти по стопам Артура?

Я. Так разговаривают сегодня в Нью-Йорке.

Кубрик. И еще, сцена, где Билл и другой тип уходят по улице. Вы говорите, они о чем-то спорят. О чем?

Я. Какое это имеет значение? Это конец сцены. Они далеко от камеры и уходят от нее, взятые со спины.

Кубрик. Но о чем они все же говорят?

Я. О чем бы вы хотели, чтобы они говорили? Они ведь оба врачи? О чем могут спорить врачи? О гольфе, бирже, о грудях ночной медсестры... ну, об отпуске.

Кубрик. Два гоя, не так ли?

Я. Вы ведь такими хотели их видеть?

Кубрик. А мы с вами два еврея. Что мы знаем о том, что говорят эти люди друг другу наедине?

Я. Послушайте, Стэнли, «этих людей» вы не раз слышали. За соседним столиком в ресторане, в метро...

Кубрик. Может быть. Но я вот что вам скажу: они должны сознавать, что остались живы — не они, конечно, а их родители. Что вы думаете о Холокосте?

Я. Мне кажется, у нас не хватит времени узнать, что я об этом думаю.

Кубрик. В качестве сюжета фильма.

Я. Разве об этом уже не было сказано?

Кубрик. Я не знал.

Я. Вы не видели фильм Мунка «Пассажирка»?

Кубрик. Разве это не Антониони? С Джеком?[4]

Я. Мунк был раньше.

Кубрик. Ладно, что еще есть?

Я (*отлично понимая, куда он меня тянет*). Есть «Список Шиндлера», не так ли?

Кубрик. Вы считаете, что там речь идет о Холокосте?

Я. А о чем же еще?

Кубрик. Разве там не говорится скорее об удаче? Успехе? Холокост — это шесть миллионов убитых. «Список Шиндлера» — о шести сотнях избежавших гибели.

Дело о досье WM

Похоже, Кубрика не интересуют слова. Может быть, его и восхищает ясность моих диалогов, но это не то, что он хочет снимать, а его искусство заключается в умении снимать. Великий режиссер стремится убрать все, что ему мешает для раскрытия того, что он считает сутью дела. Кубрик оставляет зрителю шанс самому разобраться в пружине действия, в мотивировках коллизий или в «психологии».

Я начинаю в конце концов понимать, что ему вовсе не нужно, чтобы герои обладали особыми качествами, некими индивидуальными свойствами. Он предпочитает архетипы персонажам с историями или характерами. Никаких следов авторского почерка, помимо его собственного. Я тут лишь для того, чтобы подготовить ему почву прежде, чем он придет делать свое дело. Все, что явно и определенно исходит от меня, не имеет никакого шанса на то, чтобы быть снятым на пленку.

---

[4] Понятная путаница, ибо английское название фильма «Профессия: репортер» тоже The Passenger. — *Прим. переводчика.*

Кубрик столь же вежлив, сколь и неумолим. Пределы его настойчивости и терпения мне неизвестны. Сценарист фильма напоминает атлета, которому поручено пробежать первую дистанцию эстафеты. Я прибегаю измученный, а меня просят бежать еще и еще.

К середине марта 1995 года я, как обычно, посылаю первый вариант сценария в контору Уильяма Морриса в Лондоне, прося сделать копии: одну для Стэнли, другую для меня, третью для моего агента Рона Мардиджана в Калифорнии.

А потом мы с Сильвией отправляемся на десять дней в Венецию и Триест. По возвращении обнаруживаю толстый пакет со сценарием от Уильяма Морриса. К моему удивлению, он переплетен в синий картон с инициалами WM на обложке. Внутри маленький конверт с маленьким желтым листком: Стэнли в ярости от букв WM на папке со сценарием. «Я глазам своим не поверил, — писал он, — так что решил даже отложить чтение, пока не приду в себя».

Я ответил ему:

«Дорогой Стэнли!

Едва мы вошли в дом, проведя несколько дней в Италии, как я нашел Ваше письмо. Прелестный прием. Позвольте поставить все точки над «i». Таковы уж мои правила: когда сценарий завершен, я отправляю копию моим агентам в Лондон, чтобы они сами переправили сценарий в Лос-Анджелес... Увы, я не придал значения этому окаянному переплету. Я не могу себе позволить не посылать текст моему агенту в доказательство выполненной согласно контракту работы.

У всех нас есть свои мании, и Ваши, в данном случае, абсолютно понятны и оправданны... Но я все же ожидал с беспокойством Ваше мнение о рукописи. Вместо этого я узнал, что совершил преступление».

В своем ответе Стэнли проявил замечательное терпение и дружеские чувства. Он отрицал, что обвинял меня в преступлении. Его опасения относительно того, что проект станет всем известен, вполне обоснованны, в чем я и сам убедился в дальнейшем (сотни звонков журналистов и т.п.). И хотя я заверил его, что никто в конторе Уильяма Морриса не читал рукопись — я вообще не убежден, что они умеют читать, — я, несомненно, недооценил любопытство, которое вызывает все, что связано с Кубриком. Он выразил опасение, что я таким образом «могу сорвать план постановки и выбор актеров», и объяснил, что, даже если мне непонятно, «почему он такой», статус продюсера не позволяет ему согласиться с тем, чтобы его «тревоги» отметались, как обычные «мании». Тем не менее, он готов «забыть эту историю». Его факс заканчивался подписью: «Искренне». Прежде он неизменно заканчивал письма немного иначе: «Очень искренне».

Тот факт, что Стэнли сослался на свой статус продюсера, заставил меня добавить одно замечание к моему ответу на его факс: я заверил Кубрика, что хотя Рон Мардиджан называется ужасным словом «агент», он ни разу не совершил ни одного недружеского, непорядочного поступка. «В то время как те, кто носит имя «продюсер» или «режиссер», очень часто обманывали меня — скажем, недоплачивали мне деньги, убирали мое имя из титров». «С моей точки зрения, писал я Кубрику, лучшая фраза в Вашем письме: «Я совершенно готов забыть эту историю». Как Вы можете себе представить, я — за».

В своем ответе Стэнли обещал, что просмотрит новые страницы и внимательно перечитает все целиком. Но самым лучшим знаком в его письме было возвращение к «Очень искренне».

С этой минуты мы стали двигаться вперед куда быстрее. Я опасался, что написание сценария (который по-прежнему не имел названия) затянется и будет продолжаться дольше, чем Троянская война. Но ряд согласованных и обговоренных прежде сцен пишется очень быстро. Обеспокоенный отсутствием названия, посылаю Стэнли факс с предложением назвать фильм: The Familiaze Subject. Кубрик даже не удостоил меня ответом. Спустя несколько дней он предложил свое: Eyes Wide Shut. Я воздерживаюсь от ответа. Ведь это его фильм.

Джо Манкевич имел обыкновение говорить, что хороший сценарий — это уже снятый сценарий. Кубрик думает иначе. Он бунтует в тех (редких) случаях, когда ему говорят, *что* надо делать.

Марка К

Четвертый (или пятый) вариант сценария почти лишен всякой двусмысленности, которая, на мой взгляд, придавала ему правду жизни. Теперь я занят собиранием страничек книги, разрисованной другим: контуры рисунков привлекательны, но ничему не учат. Вспоминаю, что когда Генри Джеймс отказался писать для театра, один из друзей спросил, почему все его пьесы проваливались. Были ли они излишне интеллектуальными? Джеймс сомневался: «Не думаю. Мне так хотелось сделать все просто».

Если я и мечтал обрести свободу, то моя профессиональная честь мешала мне это выказывать. В конце июня я отправил последний вариант в последний раз. Добавляю несколько больше, чем обычно, пожеланий в конце письма и завершаю словами: «Знаете ли Вы анекдот о человеке, заказавшем брюки еврею портному? Проходит два месяца, три, полгода. Заказчик идет к портному и говорит: «Богу понадобилось для сотворения мира шесть дней, а вам шесть месяцев, чтобы сшить брюки?» На что портной отвечает: «Знаете что? Посмотрите сначала на этот мир, а потом на эти брюки». Почему я вспомнил сегодня эту историю? Очень искренне, Фредди».

В середине декабря получаю факс от Стэнли. Он закончил работу над сценарием и выбрал на роли супругов, переживающих кризис, Тома Круза и Николь Кидман. Не затруднит ли меня «заехать как-нибудь во время отпуска в мой офис, чтобы вместе пообедать, а потом провести два-три часа за чашкой чаю и прочесть то, что я сделал со сценарием? Очень искренне, Стэнли».

Снова за мной заезжает такси — ровно в полдень. И снова мы едем по проселочной дороге, ведущей к владению Кубрика. В Сент-Олбанз я читаю его вариант. Чем больше мы разговариваем, тем больше его поправки требуют внимания. В заключение говорю, что в целом не имею возражений. Тем более что мы уже столько раз все обсуждали... Почти униженно он спрашивает, не соглашусь ли я прочитать еще раз. «Разумеется».

Он испытывает облегчение, почти благодарность — это видно. Я же — лишь облегчение. Я обнаруживаю в «его» сценарии каркас и некоторые детали моей работы, но мне отлично понятна его горечь от сознания, что пришлось проглотить их, подобно каннибалу, который набирает силу, сжирая противника. Ему пришлось убедить самого себя в том, что то, что он снимет, будет отвечать его художественному «я». То есть пришлось в прямом смысле слова все это — чужое — переварить.

Стэнли провожает меня, стоя во дворе перед главным входом. Подъезжает такси, которое через минуту увезет меня из замка Кубрика.

Он говорит:

— Послушайте, спасибо... за то, что приехали. И за все, что сделали.

— И все, что сделаю, — добавляю я. — Разве мы плохо работали?

Он обнимает меня за плечи. Его небольшая рука белеет в свете уличного фонаря. Шоу-бизнес — и кинематографический бизнес как часть его — полон фальшивых излияний, от многих остаются следы укусов. Стэнли никогда ничего не демонстрировал. Он впервые позволяет себе нечто большее, чем простое рукопожатие. В его прощании со мной есть что-то похожее на теплоту.

— Я бы никогда в жизни не упустил такой шанс, Стэнли.

Сажусь в такси и уезжаю. Миновав первые ворота, вспоминаю, что не взял его текст. Вылезаю, бегу к дому и звоню в дверь. Он открывает.

— Я забыл рукопись.

— Я схожу за ней.

— Мы сможем снова к этому вернуться, если захотим. Но мы ведь не станем этого делать.

— Не думаю.

Он улыбается, и я возвращаюсь к такси. Сажусь. Машу ему рукой через окно, словно (впрочем, я никогда не стану этого утверждать) мы с Кубриком близкие друзья.

Я потом несколько раз переписывал сценарий, подолгу говорил со Стэнли по телефону, но больше никогда с ним не встречался.

Premiere, 1999, N 269, 270

Перевод с французского А.Брагинского

XXI

Московский международный кинофестиваль

СИМПОЗИУМ

Как всегда в дни Московского кинофестиваля, журнал «Искусство кино» провел несколько «круглых столов», посвященных актуальным вопросам общественной жизни и художественного творчества. В этом и последующих номерах на желтых страницах мы представляем нашим читателям стенограммы и дайджесты состоявшихся дискуссий.

Особое место в полемическом марафоне лета 99-го занял симпозиум, участники которого обсудили итоги идеологического развития России в 90-е годы.
Материалы этого симпозиума и открывают серию наших фестивальных публикаций.

Интеллигенция — за социализм?

СТРАТЕГИИ РЕСТАВРАЦИИ В НОВОЙ РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Заседание первое

Участвуют: **Никита Михалков, Владимир Рыжков, Михаил Леонтьев, Михаил Швыдкой, Алексей Улюкаев, Ирина Хакамада, Петр Вайль,** открыл симпозиум **Даниил Дондурей.**

Даниил Дондурей, ***главный редактор журнала «Искусство кино»***

Провокационным названием симпозиума мы хотели обратить внимание на два обстоятельства. Первое: интеллигенция, в том числе и творческая, отвечает за все происходящее в стране. И за события 17-го, 56-го и 91-го годов. Поскольку именно она задает смыслы, ценности, приоритеты, создает содержательную картинку происходящего, контролирует общественное мнение. Я бы даже сказал, интеллигенция формирует саму атмосферу и даже стилистику жизни. Год назад, когда инфляция в стране составляла 11 процентов, общество с подачи интеллигенции осознавало происходящее как всестороннюю катастрофу. Сегодня, когда инфляция во много раз выше, а падение уровня жизни населения перевалило за 40 процентов, всем кажется, что достигнута некая психологическая стабильность. Исчезло (или погашено) само ощущение катастрофы. Восприятие реальности — ныне это всем очевидно — управляемый, вполне технологичный процесс.

Второе обстоятельство. Почему у нас много лет отсутствовали открытые телевизионные идеологические дебаты, обсуждение программ, читаемых миллионами мировоззренческих доктрин? Спросите любого человека на улице, в своей семье, спросите сами себя: чем, скажем, отличаются экономические взгляды лидеров «Яблока» от НДР, «Отечества» от ЛДПР Жириновского? В чем состоят идейные расхождения «Всей России» и «Голоса России»? Никто не знает.

Интеллигенция сегодня призывает людей голосовать не за идеи, а за личности. Так называемые партии — это невидимые организационные фантомы, своего рода фиктивный социально-демонстрационный продукт, созданный вокруг нескольких персон политической сцены. Но там, где нет программ, нет и предлагаемых обществу ценностей — моделей будущей жизни. В конце концов даже искусство в одной из своих содержательных парадигм — тоже своего рода моделирование будущего.

Вопрос: почему люди умственного труда избегают публичных содержательных дискуссий? На нашем телевидении, к примеру, за редчайшим исключением вы не увидите двух-трех персонажей, сидящих рядом с обозревателем и спорящих друг с другом на глазах миллионов зрителей. На Западе такие дискуссии — обыкновенная рутина.

Все внимание населения направлено на ежедневный политический мусор: Березовский восстановил свое влияние на «семью», Абрамовичу удалось не появиться на публике, олигархи завершили информационную войну против либералов и начали сражение друг против друга...

В то же время огромное количество актуальнейших тем вообще не обсуждает-

ся, как бы табуируется в общественном сознании. Скажем, вне зоны рассмотрения проблема национальной плутовской экономики или вопрос о приватизации двумя миллионами юридических лиц основной массы налогов. Нет ни одной серьезной научной, не говоря уже о теледискуссии, посвященной актуальнейшей теме: воровство в стране. Мы живем как бы в двух смысловых пространствах: одно — именно то, которое представлено в общественном сознании, а второе — реальное, поразительно эффективное, опирающееся на массу национальных корней — в сущности не рефлексируется обществом. Не анализируется в книгах, на телеэкране, не возникает в разговорах, что ведут в электричке, за бутылкой в гостях — в тех фактически действующих смысловых контекстах, благодаря которым мы адаптируем весь эфир общественной жизни к восприятию каждого из нас.

Интеллигенция терпима к тому, что государство — отвратительный хозяйственник, что директора предприятий ведут себя, как собственники, что страна много лет существует без дееспособной судебной системы, что вообще не дискутируется проблема приватизации земли. Нам стыдно за некоторых телеведущих, но не стыдно за то, что огромная, интеллектуально развитая, талантливая и образованная страна производит океан неконкурентоспособной продукции. Это ведь не обсуждается в качестве национальной катастрофы.

Многие годы борьба с властью для всех тех, кто занимается профессиональным производством общественно значимых смыслов, представляется занятием вполне моральным, естественным для интеллигента. Особенно приятно бороться с властью за деньги самого государства. За сорок пять лет после XX съезда была создана мощная протестная идеология, питающая самосознание людей интеллектуального труда. Что дальше?

Сегодня мы понимаем, что уже произошел идейный перелом и у коммунистов нет больше шансов. Всё. Мы входим в другое, абсолютно новое смысловое пространство, где больше нет ценностного вакуума, а наоборот, кристаллизуется питательная среда, в которой постепенно выращивается новая идеология. Можно ее называть центристской, а можно — национальной моделью развития.

Для себя я называю ее (весьма условно) «новым социализмом», который вроде бы противостоит старому социализму. Вот некоторые, как мне кажется, постулаты этой вызревающей доктрины.

Реформы были, конечно, необходимы, но на практике они ужасны, несправедливы, невыносимы для миллионов. В сущности, они провалились, как и комплекс идей, с ними связанных. Ориентация на Запад, на МВФ, общий рынок — все это, по мнению «новых социалистов», Россию погубит, у нас свой особый третий путь, нечто промежуточное между Западом и Востоком. Многие важные культурологические основания для этой установки есть, но это очень непростая идеологема, требующая фундаментальных аналитических дискуссий. Еще один важный элемент «нового социализма» — требование большего государственного участия в экономике, большего регулирования, большего контроля. Главными реформаторами в этом случае становятся, конечно же, губернаторы и подведомственные им структуры. Ключевые понятия — государственная собственность, государственное участие, государственный пакет акций, государственное распределение.

Что за этим стоит, какие перспективы? Все мы знаем: там, где государство — там неэффективно. К этому следует добавить возникший в Москве культ хозяйственника, эдакого «толкача с харизмой», того, кто способен пробить, достать, волевым усилием преодолеть, заставить, договориться и, конечно же, «заботиться о народе».

Отсутствие понимания того, что на самом деле происходит в российском обществе, — очень важный элемент идеологии социализма, в противостоянии с которым наша социоэкономическая система вынуждена будет развиваться.

Согласно доктрине «нового социализма», современная жизнь — это цинизм, насилие, надругательство над вечными ценностями.

А что мы видим на экране? Что несет зрителю подавляющее число отечественных фильмов? Иронию по отношению к новому русскому человеку, протест против нынешней жизни, уход в историю. Практически все наши духовные лидеры прячутся в прошлом. Нет новых героев, новых идей, новых программ. Функцию Будущего выполняет Прошлое. Публикуются и поются большей частью «старые песни о главном». Этот мощный социальный заказ мы видели во время празднования 850-летия Москвы. Отсюда ностальгия по старой доброй коммуналке, по Штирлицу, по прежним героям. Ни интеллигенция, ни олигархи, ни партии не предложили обществу ни одной заметной благотворительной идеи. Это господин Сорос инвестировал 350 миллионов в науку и образование России, в толстые журналы и вот уже два года вкладывает около ста миллионов долларов в лечение больных туберкулезом в российских тюрьмах. Это делает американский финансовый спекулянт, а не добросердечные российские интеллектуалы и их работодатели.

Россия — страна слов, где и колбасато «растет» из слова. И кровь у нас льется из-за слов. Мы предложили тему данного симпозиума для того, чтобы для начала через слова попытаться понять ту концептуально «непроваренную» реальность, в которой мы живем. И хотя бы здесь, в

этой дискуссии постараться обратить внимание общества на существенную проблему нашей духовной, политической, а следовательно, и экономической жизни. Если мы не будем подобные вопросы обсуждать, то ничего не будет происходить в действительности, поскольку все модернизации начинаются и завершаются в головах людей.

«Новый социализм», на мой взгляд, сегодня опаснее старого, поскольку не отвечает за ГУЛАГ, за десятки миллионов погибших, за тоталитаризм, дефицит, цензуру. Он готов смириться с рынком, частная собственность очень удобна для сохранения системы — «рынок по-русски». Он, с одной стороны, за личное обогащение, а с другой — за благородное перераспределение в пользу бедных, за финансирование культуры из госбюджета, что так нравится нашим художникам. Ведь очень удобно получать деньги из бюджета: их можно не отдавать.

Еще одна проблема — «новый социализм» и левые. На Западе левые — это прогрессисты, которые с удовольствием борются с буржуазными правами. Правые же — это мещанство, это отвратительная массовая культура, низменные интересы, желтая пресса и т.п. Только левые сохраняют истинные ценности, остаются настоящими правозащитниками, пекутся о сохранении экспериментальной культуры... Но у нас-то общественно-экономическая формация еще не выбрана, не одобрена населением, гражданское общество не создано. До состояния устойчивого национального выбора нам еще идти десятилетия и десятилетия!

Никита Михалков, *режиссер, председатель Союза кинематографистов России*

Мне кажется, причины сегодняшнего плачевного состояния нашего общества очень просты, как бы их ни усложняли политики. На мой взгляд, это отход от тех традиционных ценностей, которые для России были основополагающими всегда. Для российского — я не говорю «русского», — именно российского народа, потому что, скажем, в юнкерском училище присягу каждый юнкер принимал перед представителем своей конфессии, будь то мулла, ксендз или православный священник, а становились все они русскими офицерами не по крови. Они становились русскими офицерами, если хотите, по идеологии. У них была единая родина, которую они должны были защищать — вне зависимости от национальности и вероисповедания.

Мне думается, что сегодня проблема наша заключается в том, что русская интеллигенция утратила это замечательное единство, связанное не с составом крови, не с вероисповеданием, а с ощущением себя как единого целого.

Вот и верят люди — или не верят — личности, а не идее, потому что общей-то, одухотворяющей и консолидирующей идеи просто-напросто нет.

Сегодняшние наши проблемы во многом порождены еще и тем, что мы разучились называть вещи своими именами. Вот здесь говорили о воровстве. Страшно, что допуск на то, что все воруют, заложен в любые отношения между государством и личностью. Это вроде как норма российской жизни: государство, власть подходят к проблеме как бы с упреждением, как когда на охоте стреляешь дичь, упреждая ее на два корпуса. Государство уверено: ну все равно украдут, ну как иначе? Ведь так же не может быть, чтобы не украли... И вот с этой точки зрения подходят к взаимоотношениям с теми, кто считает себя (или действительно является) интеллигенцией. Скажем, когда выбиваешь деньги на фильм, на кинофестиваль или на что бы то ни было, связанное с культурой, автоматически сумма, которую ты просишь, подвергается сомнению, потому что дающий полагает: неминуемо ты должен красть, иначе зачем же ты просишь... И вот здесь, мне кажется, заключена та самая червоточина, то самое «два пишем, три в уме», то недоговоренное, то подразумеваемое, что в результате распространяется и на нашу идеологию, и на нашу жизнь. Мы все время что-то подразумеваем, и мы абсолютно разучились говорить, глядя друг другу в глаза, то, что думаем. И верить в то, что собеседник не толкает при этом перед собой личные, политические, партийные или любые другие интересы.

В XIX веке русские купцы, беря в долг, гвоздем или карандашом царапали на стенке, на притолоке дату возврата денег, и это было гарантией того, что деньги будут возвращены. Гарантией было имя человека, его совестливость и нежелание преступать закон божеский, а не расписка, заверенная нотариусом.

Сегодня мы находимся на пороге возрождения, свет в конце туннеля уже забрезжил: похоронены тонны идеологических измышлений, вагоны иллюзий, которыми мы жили в течение десяти лет, когда считали, что достаточно сломить коммунизм, социализм и будут открыты ворота в этот неведомый, потрясающий, давно ожидаемый рай.

Но этого не случилось. Не случилось потому, что дорога, которую мы себе выбрали, выбрана была нами только за то, что она перпендикулярно противоположна той, по которой мы шли прежде, шли долгие годы. Но даже в русских сказках русский былинный герой стоял перед камнем и долго думал. Я не видел ни одной картины, где бы герой бодро шагал куда-то: он просто стоит, смотрит и думает. «Пойдешь туда — увидишь это, пойдешь сюда — увидишь то». Мы же безоглядно кинулись туда, куда кинулись, только потому, что эта новая дорога

нигде не пересекается со старой. И поспешили решительно отречься от всех прежних ценностей. Например, от понятия «наш», «наше». Когда в детстве мы играли в казаков-разбойников или в «наших» и «фашистов», мы объединялись вокруг тех ценностей, которые нам несли русские сказки или, скажем, такие фильмы, как «Адмирал Нахимов». Я его случайно посмотрел вчера по телевидению и был потрясен: как это — в несовершенном изображении, на устаревшем кинематографическом языке, — как это волнующе! И как ты хочешь, чтобы матрос Кошка с третьего ядра попал туда, куда он должен попасть, хотя ему не верит адмирал Нахимов (Дикий превосходен в этой роли). Самые простые представления об уважении, любви, достоинстве, гордости за то, что мы «наши», за то, что мы это умеем, — все это внушал экран, и это было заразительно, талантливо. Сегодня это дурной тон — уметь заразить зрителя радостным и благородным чувством.

Когда в новостных телепрограммах из двенадцати новостей одиннадцать — о катастрофах в нашей стране, а двенадцатая — о том, что в Америке проходит конкурс двойников Хемингуэя, я понимаю, что идет тотальное зомбирование людей. Ведь то же самое они еще и в газетах вынуждены читать, и по радио слушать. А все позитивное, все, что способно вселить уверенность в себе и надежду на свою страну, выбрасывается за борт. Почему? Во имя какого будущего? Кто станет это будущее созидать — мрачные, изверившиеся, разобщенные и циничные люди?

Источники для радости, однако, не перевелись. Вот, например, на выставке вооружений в Нижнем Новгороде был один стенд. Стоит рядом с ним человек в застиранной рубахе, в вытертых сатиновых штанах, на бомжа похожий. Перед ним лежит кусок металла. И больше ничего. Я спрашиваю: «Что это такое?» Он говорит: «Это броня, которую раньше 2003 года ни один снаряд не сможет пробить». А через фанерную стенку точно такой же стенд, и около него другой человек, только в майке выцветшей и в еще более выцветших брюках, выставил какую-то болванку. «Что это у вас такое?» — спрашиваю. «А это снаряд, который любую броню пробьет». И они стоят, разделенные тонкой фанерной стенкой, и оба верят — впрочем, как и мы все, пришедшие на выставку, — что этот снаряд действительно пробьет любую броню, кроме той, которую за стенкой демонстрирует коллега.

Ну почему эта живучесть Кулибиных не становится для нас поводом для гордости за наших, за то, что эти люди, как и мы, воспитывались в нашей стране, в нашей культуре, получали образование в нашей школе, что они так же, как и мы все, отравленные ложью, в которой много лет приходилось жить, тем не менее сумели сохранить в себе то, что им дано свыше, сохранить энергию, талант, призвание. За то, наконец, что они никуда не уехали, хотя уже в соседней Финляндии могли бы с этой броней или с этим снарядом стать миллионерами. Мне кажется, сегодня принципиально важно увидеть этих людей, чтобы понять время. И вопросы, которые сегодня поставлены, давно назрели именно потому, что возникла реальная необходимость выработать иммунитет против этой агрессии безыдеальности, негативизма, исторического беспамятства, иммунитет против унижения. Без этого нельзя сохранить себя.

У меня, к счастью, есть источник, из которого я черпаю и надежду, и силу: я очень много езжу по провинции. Для меня это великолепная терапия. В Москве буквально за несколько дней — телевизор, газеты, суета необязательного общения — у меня возникает ощущение удушья, и единственное спасение — хотя бы на сто километров от Москвы отъехать. Там уже абсолютно другая атмосфера. Там умеют не только слушать, но и слышать, там жажда радоваться — жизни, искусству, миру вокруг — неистребима. И если мы, художники и интеллигенция, не воспользуемся этой жаждой народа радоваться, этой жаждой нашего зрителя увидеть себя на экране в человеческом виде — не лакировку увидеть, не ложь, а человека в образе человека, — если мы на эту жажду народа не откликнемся, мы будем медленно погружаться в то страшное состояние, из которого очень и очень трудно выйти.

Владимир Рыжков, *политик, депутат Государственной думы*

Тема дискуссии действительно вызывает жгучий интерес. А этот интерес подтверждает: демократы-реформаторы совершили — и продолжают совершать — серьезнейшие ошибки. Упущены важнейшие вещи, фактически без борьбы отданы коммунистам идеологические константы нашего народа, то, что могло бы объединить его на пути к нормальному обществу.

Я предложил бы проблемы, вынесенные на обсуждение, рассмотреть через призму истории нашего народа в XX веке. Именно в XX веке мы пошли неизведанной дорогой. Именно в XX веке и русские, и все народы, которые населяют Россию, стали вдруг европейцами. Мы взяли модную в Европе марксистскую теорию общественного устройства и пошли по предложенному Марксом пути. Мы все делали строго по книжкам, согласно предложенной методике: все национализировали, создали тоталитарную систему, партию пролетарского типа и т.п.

Результат очевиден. Сейчас мы мучительно пытаемся найти какую-то другую дорогу или вернуться на ту, по которой шла когда-то Россия, пытаемся вернуть те ценности, которые определяли

жизнь нашего народа в XIX, XVIII, XVII, XVI веках и еще раньше. Мы начинаем вдруг вспоминать свои корни, свой истинный язык. Мы вновь говорим о религии, об истории, о русских традициях, обо всем том, что было дорого России на протяжении столетий.

Сейчас общество расколото. Треть наших сограждан считают, что все, что произошло с приходом перестройки, было ошибкой, что нужно двигаться дальше тем же путем, которым мы шли до этого, слегка его подкорректировав, строить социализм с человеческим лицом.

Другая треть думает, что надо принять либеральные ценности Запада, чтобы у нас было, как в Германии, Франции, Италии, с некоторой, конечно, российской спецификой. Но в принципе ничего искать не надо — все уже найдено, следует только взять готовые рецепты.

И, наконец, третья категория российских граждан стоит за тот путь (его опасность сегодня понимают, к сожалению, немногие), который можно назвать «новым социализмом». Я называю его «азиатской моделью», или моделью «крепких хозяйственников». Суть ее очень проста: да, мы будем подворовывать и будут подворовывать наши родственники, да, вы будете не очень свободны, мы будем приказывать газетам, что писать и что не писать, будем жестко контролировать телеканалы, чтобы они говорили то, что нам нужно, но при этом мы вам гарантируем: туалеты будут работать, из кранов будет течь горячая вода и вы будете получать минимальное довольствие в виде заработной платы. И что же выясняется? Очень многие люди, которые уже не хотят коммунизма, но при этом разочарованы в либералах, говорят: пусть будут крепкие хозяйственники; да, они двух слов связать не могут, подворовывают, коррумпированы и непонятно откуда взялись (вернее, понятно, но от этого не легче), но, по крайней мере, наши дети не замерзнут и трамваи будут ходить.

Существует реальная опасность, что мы, отринув одно и разочаровавшись в другом, выберем такого «уродца», который сблизит нас с некоторыми азиатскими странами, где полусвобода, полурынок, полудемократия и господство определенных кланов, от имени народа управляющих страной... В этой связи я часто вспоминаю слова Августина Блаженного: «Заблудшие ходят кругами». Неужели эта проклятая бесконечность будет продолжаться в XXI веке?

Где же выход? Мне кажется, что Россия не восстановит свои жизненные силы до тех пор, пока не будет выработана, выстрадана и воспринята народом общенациональная платформа, на основе которой будут действовать все партии и движения. Есть три простые идеи, способные консолидировать общество.

Первая идея — вернуть слову «государство» истинный смысл. «Чтобы исправить страну, нужно исправить слова», — говорил Конфуций. Государство — публичный институт, служащий интересам общества. Вот истинное значение этого слова. Нынешнее Российское государство — это приватизированный институт. Он приватизирован во имя частных и корпоративных интересов, он не служит обществу. Это, строго говоря, не государство. Это здание с трехцветными флагами, где сидят чиновники, но это не государство. Итак, первая идея — восстановить государство как публичный институт. Для этого оно должно быть некоррумпированным, профессиональным, компетентным, современным и служащим публичным национальным интересам.

Вторая очень простая идея — экономика. Если мы будем строить капитализм для «своих» — для жены, для детей, для зятьев, для родственников и знакомых, — это не экономика. Это разграбление страны. И в этом смысле вторая идеологема очень проста: должны быть ясные, простые правила экономической жизни, общие для всех, и тогда те, кто способен, пробьют себе дорогу.

Наконец, третья идея — гражданское общество, свободный человек. Мы не должны допустить, чтобы после всех трагедий XX века у российского человека вновь не было гарантии свободы — политической, религиозной, свободы перемещения, слова, информации, митингов, собраний, партий и т.д.

Вот три национальные идеи, которые могут лечь в основу общественного консенсуса в России XXI века: публичное государство, открытая экономика и открытое свободное общество. При этом мы должны помнить о корнях, о великой тысячелетней истории, где было много черных, но и очень много светлых страниц, мы должны помнить о тех традициях, которые имеют огромную созидательную ценность. Только такая платформа, на которой стоит вся нация, может поднять нашу страну.

Я называю ее новым российским консерватизмом. Убежден в том, что без общенациональной идеи Россия обречена на постоянную гражданскую войну, на вечное хождение по кругу.

Токвиль в 30-х годах XIX века задался вопросом: отчего это во Франции так часты революции? И нашел, как мне кажется, абсолютно точный ответ. Революции происходят оттого, что нация и политическая элита не могут договориться о нескольких элементарных вещах. Какова должна быть форма правления? Какова должна быть роль закона? Какова должна быть роль партий, парламента? Какова должна быть экономическая модель? Каково отношение к собственности? И каковы взаимоотношения государства и церкви?

Ни один из этих вопросов не решен в современной России. Мы не знаем, где наши границы. Каждый из нас видит их

по-своему. Не знаем, нужна нам монархия или республика. Мы до сих пор не решили проблему взаимоотношений государства и церкви, которые были разрушены после революции, не решили, нужна нам частная собственность или не нужна, не решили вопрос о земле. И еще ряд важнейших вопросов: о границах свободы — гражданской, политической, личной.

Как, не имея ответа ни на один вопрос, можно восстановить экономику, государство и общество?

Михаил Леонтьев, *журналист*

Я попытаюсь что-нибудь сказать о состоянии либерального проекта 90-х годов или, как сформулировано в повестке дня, о причинах его краха.

Я думаю, что никакого либерального проекта не было, а потому не было и краха. А тот проект, который был, на мой взгляд, увенчался достаточно явным успехом. Потому что если вам достался на халяву торт с кремом, а вы слизали крем и выбросили торт, — это успех в том случае, если такая задача и была поставлена с самого начала. После краха советской системы Россия получила очень большой торт, большущую халяву — обязательства, связанные с военно-промышленным комплексом, с поддержкой мирового коммунизма, отпали, образовались «лишние» ресурсы. Это с одной стороны. А с другой — понятно, что это была революция ожиданий, социальных ожиданий: люди думали, что сейчас, сбросив старую систему, они заживут по стандартам развитых стран Запада.

И вот весь этот ресурс был достаточно оперативно прожран. Причем прожран он был всем населением. Другое дело, что на этой всеобщей халявной трапезе не все было справедливо, целые слои населения и регионы практически ничего с этой «большой жратвы» не получили. Но в целом ресурс был сожран.

Все ожидания реализовались (причем согласно идеям так называемых реформаторов) в форме определенной экономической политики, которая делала наше слабенькое производство абсолютно неконкурентоспособным, которая стимулировала импорт и поглощение импортных товаров, поддерживала искусственно завышенный курс рубля. Завышенным курсом рубля стимулировалось потребление импорта вместо собственного производства.

Когда кончился этот самый халявный «крем», мы начали заимствовать — внутри страны и извне — на программы. То есть фактически финансировалось потребление импортной продукции. Все это обрушилось 17 августа, и именно поэтому восстановилось некоторое равновесие, которое позволяло даже в условиях, политически и экономически крайне неблагоприятных, все равно как-то ожи-

влять национальное производство. И если бы у нас был финансовый рынок, то начался бы финансовый бум, но поскольку его не было, слегка затеплилась какая-то жизнь. Однако есть стопроцентная возможность второй раз «прожрать» тот же самый ресурс, потому что оказалось, что еще кое-что накопилось. Но это будет точно в последний раз, потому что больше ничего ждать нельзя.

Итак, я считаю, что никаких либеральных реформ не было, кроме одной и очень важной — свободы торговли и отпуска цен. Больше ни одной реформы не было. А что было? Да то, что и должно было быть.

Ведь рыночная экономика (прошу прощения за банальность) связана не только с положительными стимулами к труду, но и с множеством так называемых отрицательных стимулов: рынок не может существовать без рынка труда, то есть без безработицы, рынок не может существовать без жесткого рынка капитала, без банкротств. Ничего этого не было. Потому что отсутствует понимание того, что именно либеральный рынок больше всего нуждается в жестких правилах и очень жестком государстве. А наши «юные реформаторы» всерьез верили в то, что все сделается само, что в третьем поколении бандиты закончат Оксфорд и станут носителями цивилизованной государственности. Поэтому не было выработано никаких правил, государство марк етизировалось и было приватизировано точно так же, как все остальное. Исторические предпосылки к тому, разумеется, тоже были: советская элита просто-напросто капитализировала свои привилегии, превратила их в собственность.

В результате была создана система, которая практически запрещала национальное производство. Легально производить в России сейчас нельзя, это невозможно — существующая налоговая система, существующая экономическая система запретительны для производства. И поэтому сложились «регионы благополучия», поддерживающие «новый социализм». Что такое «новый социализм»? Это системы-паразиты, которые более или менее успешно организуют свое существование, подпитываясь за счет ресурсов окружающей среды. Они не могут существовать в масштабе системы в целом. Вот Москва является такой системой-паразитом. Или МПС — та же самая система. Газпром работает иначе, но в силу воздействия среды тоже рискует превратиться в такую систему.

В какой-то степени вся наша российская экономика до августовских событий носила тот же характер. Федеральный реформаторский паразитизм — это была авантюра, когда в надежде на крайне благоприятную конъюнктуру набираются долги. Мол, как-нибудь на халяву проскочим. Не проскочили. Сейчас страдаем от этого. Особенность всех этих сис-

тем-паразитов в том, что их паразитизм считается реальным доходом. Никогда паразит не оформляет свое питание в виде легальной задолженности питающему его организму. Оно оформляется как успешная, эффективная деятельность. Но это авантюра, и опасность проявляется в том, что окружающая территория скудеет, ибо из нее высасываются все соки.

Какие перспективы я вижу? Один крупный, серьезный промышленный магнат предложил простой пример: представьте себе, мы получили на халяву огромный кусище собственности. Он стоит триста миллионов, а мы получили его за три. Какая есть перспектива? Можно все это проедать, и постепенно от этого лакомого куска ничего не останется. Это первый путь. Второй — стратегически работать, то есть сохранить капитализацию. Начать замещение части этой халявы своими собственными деньгами, а это дорогие деньги, двадцать процентов годовых в валюте. И постепенно этот процент собственных вложений в тех сотнях миллионов увеличивается. Тогда оказывается, что гигантские издержки, которые раньше были возможны, теперь абсолютно невозможны. Технически невозможно содержать существующее государство, существующие местные власти, существующую прессу, журналистов всяких (да простят меня коллеги). Всю эту огромную массу паразитов, чрезвычайно дорогостоящую, содержать невозможно! К тому же понимаешь, что свое-то жалко тратить — это же уже не халява, а тобой лично заработанное по копейке. И начинается совершенно другой расчет. Считать начинаешь, экономить, эффективно тратить и т.п.

Так вот, надежда наша связана с тем, что люди, вовлеченные сегодня в реальное производство, могут создать действительно некую корпорацию, которая заставит государство провести реформы, то есть серьезно удешевить издержки — настолько, чтобы появилась техническая возможность продолжать что-то производить в России. Если этого не произойдет, то не будет не только интеллигенции, о которой говорится на нашей дискуссии, но и самой России, во всяком случае, той России, которая существует сегодня.

Михаил Швыдкой, *председатель ВГТРК*

Начну с воспоминаний. Я в институте учился с одним афганцем, сыном обувного короля. Это было в середине 60-х, и он всегда убеждал меня в том, что в Афганистане обязательно победит социализм. Я спрашивал его: «Заман, почему?» «Очень бедная страна, — говорил он. — Очень бедная».

Вот и про Россию: в одном своем известном письме Карл Маркс писал, что социализм к нам придет прямо из крестьянской общины, что Россия — страна, для социализма предназначенная. Так что я думаю, что когда мы рассуждаем о социализме, мы многие вещи упрощаем. Мы не учитываем нормальное сопротивление человеческого материала — нас самих с нашей историей, с нашими обычаями, с нашими традициями. Это больше нас, это выше нас, это очень трудно сломать. И мы никогда не построим никакой страны по немецкому, английскому, американскому варианту. Это не только невозможно, но и не нужно, потому что мы были бы несчастны в такой стране. Есть своя история, свой консерватизм, и мы не должны его сбрасывать со счетов. Человек вообще по природе своей консервативен. У нас, к счастью, от десятилетия к десятилетию, от столетия к столетию происходят все те же самые биологические циклы, которые происходили с нашими предками, от них зависит наше настроение, наша жизненная активность. И поэтому другая доминанта — наше постоянное стремление к обновлению, — будучи сбалансирована с естественным, природным консерватизмом, не приводит нас к перманентной катастрофе, к трагедии крайностей.

Вот почему мне, как и многим, так не нравится несколько провокативный катастрофизм наших средств массовой информации. На самом-то деле нет катастрофы. Вот я вспоминаю о поездке на родину Шукшина в Сростки. Меня там поразило одно обстоятельство: абсолютная неагрессивность толпы. Почему меня это поразило? Да потому что, когда мы говорим, что страна развалена, разрушена, в ней больше люмпенов, чем она может выдержать, возникает вопрос: если это так, то должны происходить социальные потрясения. Ведь если бы действительно критический заряд в обществе был столь велик, как об этом говорят в СМИ, то взрыв давно бы уже произошел.

Я не буду спорить с уважаемым коллегой Михаилом Леонтьевым, который считает, что либерального проекта вовсе и не было. Но совершенно очевидно, что к концу 1999 года не будет социального взрыва, который, в принципе, по всем законам — если верить логике наших новостных и прочих политических программ — должен был бы быть.

Я хотел бы теперь сказать несколько слов об отношениях интеллигенции и государства. Вероятно, это прозвучит странно из уст государственного чиновника (каковым я являюсь). Но мне кажется, что одна из проблем сегодняшней художественной культуры состоит в том, что никогда в России (я исключаю сталинскую эпоху) интеллигенция не была так сервильна по отношению к власти и к олигархам, как сегодня. И это очень тревожно. Ибо может привести к тому, что большого искусства в России не будет до тех пор, пока художественная интеллигенция не осознает в полной мере свою ответственность перед страной.

И это не вопрос политики. Никакой нормальной художественной интеллигенции не может нравиться власть. Любая власть. Была иллюзия, романтизм второй половины 80-х и начала 90-х годов был прекрасен. Но сегодня совершенно очевидно, что художникам не хватает энергии сопротивления. У Петера Васича была такая итоговая книга — «Эстетика сопротивления». Вот формула нормального отношения искусства к действительности — эстетика сопротивления.

Однако надо помнить и о другом. Мы не выдержим еще одну революцию. Надо отдавать себе в этом отчет. И жаловаться на эту жизнь — последнее дело. Повторю: последнее дело. Хотя бы потому, что интеллектуальных возможностей, которые люди сегодня получили в этой стране, они не получали никогда, возможностей приобщиться к свободному слову и к свободной мысли.

Несколько слов о телевидении. Любое искусство упрощает жизнь, упрощал ее даже Лев Толстой. Когда Толстой посвящает десятки страниц описанию внутреннего жеста героя, он все равно упрощает жизнь — она сложнее, во всей своей полноте она недоступна гению. Телевидение упрощает жизнь многократно. Клиповое мышление, к которому сегодня приучило телевидение, — это невероятное упрощение жизни, иногда очень качественно исполненное. Это клиповое сознание влияет на все — на предвыборные кампании, на тексты литературных произведений. И это плохо! Безусловно, плохо. Но было бы странно ругать это, потому что это естественное развитие технологий. И скоро мы будем говорить о телевидении, как о книге, — с ностальгией и пиететом, потому что Интернет предлагает еще более жесткую систему взаимоотношений с информацией, с образом реальности. На самом деле он дает видимость свободы. Как писал Ильф: «Радио есть, а счастья нет!» Интернет есть, а счастья нет. Никаких фундаментальных вопросов в человеческой жизни Интернет не решит. Но самая большая опасность в другом — в установке на негатив. Наше телевидение — я согласен с Никитой Михалковым — во многом обманывает публику. По одной простой причине: телевидение — это индустрия. Когда я пришел на канал «Культура», я сказал: «Мы будем новостями культуры». Мне говорили: «Не может быть «новостей культуры», хороших новостей вообще не может быть. Их не может быть! Это не информация, вы ничего не понимаете в телевидении». И я до сих пор часто ничего не понимаю в телевидении.

Я считаю, что мы сегодня должны рассказать о России, в которой живем. Это миссия национального телевидения — рассказать о стране, в которой мы все реально живем. А мы показываем узкий спектр жизни небольшой части населения этой страны. Очень жаль, что многие судят о телевидении — и о России — только по новостям ТВ.

На канале «Культура» мы запустили программу «Российский курьер», которая рассказывает о жизни провинции. Она еженедельная, ее очень тяжело делать, но уже создана целая антология русской жизни второй половины 90-х годов.

Другой проект. Мы сейчас хотим создать открытое телевидение. На глазах у наших зрителей мы начинаем менять телевизионное пространство, запуская шесть русских сериалов. Но это будут национальные сериалы, бедные, возможно, не очень хорошо «одетые», но без них нельзя — без национальных сериалов нет национального телевидения. Кроме того, мы решили показывать меньше американского и больше европейского кино. И главное, обратная связь: у зрителя будет возможность общаться с телевидением. Мы хотим понять, чего хотят зрители, те, кто нас смотрит. Гораздо шире будут представлены регионы — новости пойдут не только из Москвы, их станут делать для нас в Новосибирске, Екатеринбурге, Ростове — там другие новости, там другая жизнь.

Хочу закончить своей любимой цитатой. Томас Манн когда-то написал: «Театр — это место, где толпа превращается в народ». Национальное телевидение должно быть неким инструментом, который помогает толпе становиться народом, потому что настало время становиться народом. И мы это сделаем вместе — люди кино, театра, музыки, телевидения.

Алексей Улюкаев, *экономист, заместитель директора Института экономики переходного периода*

Как человек, отчасти несущий ответственность за разработку тех либеральных программ, о которых Михаил Леонтьев сказал, что их вовсе не было, я хотел бы сначала откликнуться на то, что здесь говорилось по этому поводу.

Во-первых, завышенный валютный курс рубля. Это, конечно, проблема, но она десятая или одиннадцатая в списке, потому что все годы сальдо торгового баланса было сильно положительное, так что, исходя из логики товарных потоков, мы должны были бы сидеть по уши в валюте. А этого не было, и не было по одной простой причине: все положительное сальдо не оставалось на родной почве, потому что почва эта неплодородна. Климат инвестиционный плохой. Гарантий собственности нет. Непонятно, что происходит с законодательством, непонятно, что происходит с защитой прав собственника, а самое главное, по-прежнему власть имеет возможность и право назначать: вот ты будешь удачливым предпринимателем, а ты, друг, извини, будешь не очень удачливым предпринимателем. Те-

бе, удачливому, я открою дверцы налоговых и таможенных льгот. Почти сто процентов налогов в России платит производитель шестидесяти процентов валового внутреннего продукта, производитель остальных сорока процентов не платит ни копейки. Значит, если я, власть, могу «назначить» или зачислить тебя, предпринимателя, в эти сорок процентов, у меня с тобой складываются очень хорошие отношения. Значит, я — особая политика, ты — особый бизнес, мы дружно живем. Вот эта «особость» — главная проблема в нашей стране, а вовсе не переоцененность курса рубля и даже не налоговая ставка.

Вторая реплика — в адрес Владимира Рыжкова, который сказал: мы должны поискать чего-нибудь, что не было бы ни либеральным, ни западным, ни таким, ни сяким, и вокруг этого объединиться... Потом объяснил, что же это такое — «ни либеральное, ни западное». Выяснилось, что это прозрачное публичное государство, открытое общество и открытая экономика. Я прошу прощения, но это просто из либерального букваря, из самого что ни на есть изданного на Западе либерального букваря. Вокруг этого объединятся либералы, они готовы всей душой. Вопрос: готовы ли все остальные вокруг этого объединяться? Проблема-то всегда в чем? Вот все за публичное государство вообще, за открытый бизнес вообще, но только пусть мой бизнес будет чуточку закрыт. Пусть все политические партии имеют равный доступ к финансовому ресурсу, но вот пусть моя политическая партия имеет немножечко отдельный доступ к ресурсу. Пусть будет свободная финансовая информация, но пусть моя личная финансовая информация по объективным причинам (национальная безопасность, социальная значимость и т.д.) будет немножечко закрыта...

Вот где проблема! Все используют одни и те же слова, экономические программы у всех вроде бы совершенно одинаковые, но вот эти маленькие детальки, где речь идет не об идеологии и не о философии, а об очень конкретных интересах, вот эти неудобные и незаметные постороннему взгляду детальки и разделяют на самом деле партии, движения, политиков. Не публично их разводят, а приватно, скрытно, а потому причины развода для граждан непонятны.

А теперь я хотел бы сказать несколько скучных слов о том, почему же все-таки интеллигенция — за социализм. В начале века одним из выдающихся деятелей нашей культуры была написана статья «Интеллигенция и социализм». В то время активно размышляли на эту тему. Почему интеллигенция так плохо приживается в новом обществе? Ведь идеологически русская интеллигенция всегда была левой. Почему она перековке плохо поддается?

Сейчас аналогичная проблема: новая системная трансформация, капиталистическая трансформация подготовлена была кем? Интеллигенцией. Интеллигенцией какой? Правой или, во всяком случае, называющей себя правой. А теперь она же, оказывается, становится в серьезнейшую оппозицию этой трансформации, этому новому обществу и так далее. Почему?

Прежде всего нужно договориться с определением: что такое «интеллигенция». Я считаю, что интеллигент — это тот, кто производит интеллектуальную услугу, это производитель интеллектуальных услуг. Понятно, что это лишь частичное объяснение термина, взгляд, отдающий экономическим детерминизмом, но он бывает полезен. Что было прежде? Производители интеллектуальных услуг имели гарантированный государственный спрос — спрос, дотированный государством. Соответственно, не действовали никакие бюджетные ограничители. Можно было делать что угодно. Я не очень силен в кинематографе, но, по-моему, эта разница в технологии была следующая: в советском кинопроизводстве можно было делать сколько угодно дублей, а вот в западном — два-три дубля, потому что существуют бюджетные ограничения на количество пленки.

Известно наше выражение — что такое наука? Наука — это способ удовлетворить свое любопытство за казенный счет. Оно и для искусства верно. Мне любопытно то или это — я делаю то или это. Никто меня бюджетом не ограничивает, я не должен продавать услугу, которую кто-то купит. Потому что уже сам факт того, что меня причислили к категории «интеллигенция», дает мне право на гарантированный сбыт.

Кроме того, вложение в интеллектуальный капитал — чтение книжек, получение образования, защита диссертаций, получение всяких премий — обеспечивало верную ренту. Способ существования интеллигенции был рентоориентированным. За сам факт того, что я в своей жизни прочитал пять книжек, мне должны платить. И каждый, кто работал в академических научных институтах (а я работал), помнит, как это было: 60 — 70 процентов работников приходили на работу для того, чтобы выпить чаю или кофе, поговорить по интересам, расписаться в ведомости и уйти, не оказав обществу никакой интеллектуальной услуги.

Что же произошло сегодня? Сегодня государство перестало быть не только монополистом, но и вообще сколько-нибудь серьезным покупателем интеллектуальной услуги. В одних отраслях, таких, как наука, культура, объем этих закупок сократился во много раз; в других отраслях, таких, как образование и здравоохранение, где формально бюджет является монопольным закупщиком услуг, фактически это не так. Уже сейчас 35 процентов всего финансирования образования и здравоохранения — это наше софинанси-

рование — легальное платное образование и здравоохранение либо нелегальное, когда при формальной бесплатности ты софинансируешь все эти услуги. Значит, рухнул государственный спрос, а ориентироваться на спрос предпринимательский сложно, это очень непростая штука. Ведь человеческий капитал не обесценивается только в том случае, если ты постоянно в него доинвестируешь. Если ты прочитал пять книжек когда-то и на этом остановился, то этого недостаточно для того, чтобы ты был спрошен сейчас на рынке. Ты должен прочитать шестую, через месяц — седьмую, а потом и восьмую. Это сложно, иногда это даже противно — заниматься такими скучными вещами, как пополнение своего человеческого капитала. Ренту получать с него становится все труднее.

С другой стороны, изменить свою квалификацию и, я бы сказал, пройти пересоциализацию для людей, связанных с наукой, культурой, получивших значительное образование, труднее всего. Ведь у этой категории людей самые большие инвестиции в человеческий капитал: они получили самое лучшее образование, потратив на него годы и годы, от этого трудно отказаться. Поэтому я, интеллигент, не хочу искать другую работу, другой вид деятельности, и я по-прежнему делаю вид, что произвожу интеллектуальную услугу — которая на самом деле никому не нужна, — чтобы получить ренту от вложения в человеческий капитал. Капитал, который обесценился, — оценка его сейчас на рынке нулевая. Значит, несмотря ни на что, я остаюсь занят в той же государственной структуре, получаю какую-никакую заработную плату, которая прежде была формой ренты на мой капитал, а сейчас является просто социальным пособием, чтобы я не слишком возбуждался и не слишком возбуждал все остальное общество. Значит, получая это социальное пособие, я формально остаюсь по-прежнему ученым или деятелем культуры, но, поскольку я никаких научных экспериментов не провожу, денег мне на это не дается, поскольку никаких спектаклей я не ставлю, фильмов не снимаю, я на самом-то деле пересоциализируюсь — только не в явной форме.

Кроме всего прочего на экономическую позицию интеллигенции очень сильно влияют такие прозаические вещи, как уровень инфляции и т.п., просто потому, что рынок услуг интеллигенции — внутренний рынок. И, соответственно, инфляция — это прямое обесценение всех доходов интеллигенции. Но беда состоит в том, что и те, кто решил искать другую экономическую форму своего интеллектуального существования, тоже сталкиваются с неприятной проблемой. С одной стороны, интеллектуальная услуга перестает быть услугой, потому что она невостребована рынком, с другой — интеллектуальная услуга перестает быть интеллектуальной, потому что во многих случаях предпринимательское ведение сферы культуры только называется культурным, а по сути таковым не является. Скажем, частные учебные заведения во многих случаях являются не тем местом, где получают знания, а тем местом, где фабрикуются дипломы за деньги и т.д. Или другой пример: частная театральная антреприза сплошь и рядом оборачивается стриптиз-баром или чем-то еще в этом роде. Это раздвоение («услуга» пошла в одну сторону, а «интеллектуальная» — в другую) тоже здорово подрывает самочувствие, самоощущение интеллигенции: экономически и социально оно становится неуютным, и этот неуют интеллигенция начинает выражать в самых разных формах — начиная с протестного голосования, кончая той негативной информацией, которую дают в новостях, чернухой на сцене и на экране и т.п. И ведь не потому это происходит, что, скажем, репортер не владеет позитивной информацией, просто на кой черт ему этот позитив, если его собственное состояние — сплошной негатив, если он стал себя чувствовать хуже без гарантированного спроса и гарантированной ренты.

Кстати говоря, аналогии с началом советской эпохи здесь очевидны. Тогда тоже происходило обесценение накопленного интеллигенцией человеческого капитала: кому были нужны правоведы, экономисты, получившие образование в царской России? Нужна была новая, пролетарская интеллигенция. Сейчас, мне кажется, проблема в нашей среде во многом поколенческая. Растет новая интеллигенция, та, которая, может быть, не вправе претендовать на звание «властителей дум» (вообще, кстати говоря, не уверен, что у «дум» должны быть «властители», «думы» должны, по-моему, свободно произрастать, а не слишком ориентироваться на кумира). Так вот эти новые интеллигенты будут не очень «властителями дум», но будут нормальными профессионалами, которые в состоянии оказывать услуги. Смотрите, как поднялся спрос на образование! Сейчас это первый приоритет — все стараются вложить деньги в образование своих детей, хорошее образование, дать им настоящие профессиональные навыки. Не то что благодаря своим связям я пристроил своего сына куда-то. Я понимаю, что скорее всего в этом обществе будет недостаточно моих связей, они обесценятся, быстро подвергнутся девальвации.

Постепенно все-таки, как после всякого кризиса, происходит обесценение одних масс капитала (говоря об интеллигенции — интеллектуального капитала) и быстрый рост других структурных элементов этого самого интеллектуального капитала.

Растут очень хорошие, очень образованные молодые люди. Жадные до знаний и, я бы сказал, с позитивным видени-

ем мира. По-моему, без всякой специальной перековки, без всяких специальных государственных программ появляется новая интеллигенция. Она — уж это точно — будет не за социализм. Я бы рискнул назвать ее буржуазной в хорошем смысле слова. Этой буржуазной интеллигенции принадлежит будущее, а мы, как сможем, должны готовить ей почву.

Ирина Хакамада, *политик, депутат Государственной думы*

Затеянный разговор чрезвычайно актуален, опасность реставрации социализма реальна, это просто не все понимают. И вот что интересно: согласно всем социологическим опросам, большинство населения готово жить при капитализме, быть либералами у себя в семье, а это означает иметь приватизированную частную квартиру, то есть недвижимость, иметь право передавать ее по наследству, иметь гарантии защиты независимым судом, иметь свободный выбор рабочих мест, выбор в сфере образования для детей и т.п. То есть все хотят максимум капиталистических радостей. Но как только наш русский человек выходит за пределы своего дома, начинает побеждать традиция, которая связана с патриархальными отношениями между народом и государством, в какой-то степени с православным отношением вообще к власти: власть должна давать и ее надо бояться.

Когда эта идея «нового социализма» на две трети охватывает народ, он в этом не виноват, потому что любая модернизация общества всегда идет за счет людей — в последнем либеральном проекте проиграли прежде всего пожилые люди, и они являются сегодня наиболее активными. Когда у вас нет пенсии и вы не знаете, как вам жить, вы не можете любить то государство, которое вам сулят как возможную модель будущего. Но когда «новый социализм» начинает овладевать умами интеллигенции, мне становится страшно. Потому что интеллигенция — это чисто российское понятие. Это отдельная социальная группа людей, которая является главным носителем духовности, и ее историческая роль необычайно сильна сегодня — ничуть не меньше, чем раньше. В этом преемственность.

В советские времена у нас существовали две группы интеллигенции: одна работала вместе с властью, другая — в подполье. В процессе трансформации общества растерялись обе группы, первая потому, что больше нет материальных отношений с государством, вторая потому, что некому сопротивляться, а значит, нет нужды в подполье. В результате у обеих групп интеллигенции возник сильнейший исторический комплекс — комплекс неполноценности. Те, кто привык идти в ногу с властью, возненавидели любые западные цивилизационные идеи, которые, как и простой народ, интеллигенция ассоциирует теперь со всеми возникшими сегодня трудностями: власть ведь нынче не дающая. Другая часть интеллигенции растерялась, потому что нет врага, не с кем бороться и оттого как-то сразу исчезли идеи.

Кстати, недавний роман Василия Аксенова «Новый сладостный стиль» вселяет в меня надежду на то, что все-таки скоро эта вторая, здоровая группа творческих людей проснется. В романе очень четко поставлен диагноз: Россию, считает Аксенов, проигрывают не бандиты в «Мерседесах». Россию проигрывают те, кто всегда, даже не осознавая этого, голосовал за коммунизм и продолжает голосовать за коммунизм.

С другой стороны, сколько можно ставить диагнозы? Ведь правда что-то надо делать. И я согласна с Даниилом Дондуреем и Михаилом Швыдким, главная проблема сейчас не в сфере экономики. Главный прокол — это идеологическая интервенция, «либеральная» идеологическая интервенция. Сто процентов негатива во всех СМИ — это сегодня норма. И связана она с комплексом неполноценности тех, кто эту идеологическую чернуху осуществляет. За каждой газетой или телеканалом стоит какой-то финансовый «вдохновитель», идет борьба между кланами, и мы, интеллигенция, забываем, что этот тотальный негатив, так нас возбуждающий, в конце концов убивает, уничтожает среду, в которой существует свободная информация. Уничтожает среду, которая и делает нас нужными, заметными.

Мы сегодня создали группу единомышленников: есть много журналистов, творческих людей, готовых, причем не корысти ради, заняться проектом подлинной демократизации общественного сознания. Главное препятствие на этом пути — правильно сказал Дондурей — отсутствие идей. Вот почему мы сформировали группу, которая пытается нащупать выход из этого тупика. Первый шаг здесь — честно назвать вещи своими именами. Россия фактически похожа на болото, и в этом болоте тонет все. Мы не можем двигаться вперед, потому что будущего своего мы боимся. Мы не можем определить его как европейскую цивилизацию. Второе. Мы не можем решить: у нас «свой особый путь» или у нас «собственный путь». Меня устраивает формулировка «собственный путь», потому что путь Маргарет Тэтчер или путь Рейгана, Пиночета, Де Голля, Рузвельта — это все были национальные пути, но направление было одно — в сторону цивилизации, которую мы условно — вопреки географии — называем западной или европейской. «Особый путь» — это замкнутость. Изоляция. Культивирование своих недостатков.

Я думаю, все, кто имеет историче-

ское чутье, будут придерживаться идеи собственного пути, а не особого. России уже поздно демонстрировать какие-то изоляционистские модели, когда все страны начинают входить в глобальный мир. И давайте признаем то, что никак не хотят, стесняются признать наши политики. Все наши граждане теперь ездят за границу, смотрят западные сериалы, и все хотят жить — и пенсионеры, и молодежь, — как там.

И третья проблема. Есть ли позитив в нашей нынешней реальности? Оказывается, есть. Но все, кто пытается о нем говорить, страдают от безучастности тех, кто слушать «хорошие новости» не хочет — скучно... У меня няня, если видит, что кого-то убили, тут же прилипает к телевизору, а если ей сообщают о запуске в производство нового самолета, не обращает на экран никакого внимания.

Все эти три проблемы решаются, если упаковываются в одну идею. Это и есть суть нового проекта, которым мы, «Союз правых сил», сейчас занимаемся. И творческая интеллигенция в этом проекте призвана сыграть ведущую роль. Эти люди могут помочь каждому гражданину выработать верное, позитивное отношение к обществу, к себе, к соседям. Если сосед живет лучше, чем я, то я должен перестать желать ему гибели, я должен задуматься, почему бы и мне не попробовать жить так же хорошо...

Героев, которые могут нам в этом помочь, в нашем искусстве сегодня нет. У нас нет мультфильмов, детективов, телесериалов. У нас нет активных положительных героев. Потому что в российской традиции главный герой — это жертва, это фактически воплощение образа Идиота в современной жизни. Это тот, кто всегда в подполье, тот, кого уничтожают, тот, кто одинок и не похож на других. Главная причина отсутствия действенного победительного героя — отсутствие среднего класса. Ведь средний класс формирует совершенно иную идеологию, потому что он работает на позитивного героя.

Но и сегодня уже есть ростки нового позитивного опыта: интеллектуально очень высокий уровень населения, самое конкурентное образование, 48 процентов граждан пытаются уже жить самостоятельно, разговоры об акциях, облигациях, о собственном мелком бизнесе, о лицензиях — все это еще десять лет назад было незнакомо, теперь это приметы реальности.

Цель нашего проекта — вытащить все это позитивное, сформулировать, обобщить и всем, кто в этом заинтересован, дать возможность творить на эту тему. Мы назвали свой сценарий «Бегемот», по Чуковскому, потому что очень тяжелая это работа — из болота тащить бегемота — позитивную Россию.

Но когда, наконец, с помощью интеллигенции этот «позитивный бегемот» всплывет, только тогда либеральные политические силы обретут надежду на подлинную победу — на выборах и после выборов.

Итак, главный субъект нашей работы сегодня — интеллигенция. А средства готовы дать и малые, и средние, и крупные капиталы. Это не олигархи. И деньги они дают не на проект захвата власти, борьбы с какими-то кланами и так далее. А на то, чтобы, когда произойдет смена элит — через пять-восемь лет, — народ был бы готов проголосовать уже за тех, кто ведет людей в будущее. За политиков, которых сейчас еще нет.

Петр Вайль, *писатель, журналист*

Среди предложенных вопросов есть такой: «Считаете ли вы плодотворным роман России с Западом?» Я понимаю условность программных формулировок, но даже в таком виде мне не нравится, что, мол, «роман». Когда говорят «роман», значит, собираются рассуждать, может ли он перерасти в брак, в союз. Тогда как такой союз давно существует, со всеми коллизиями брачных отношений, разумеется, включая самые драматические. Вторая мысль очень проста: в развитом российском обществе западник — такой же русский, как и славянофил. Так было в XIX веке, то же и сейчас.

Вся проблема в языке, в звучании слов. В свое время Андрей Синявский заметил, что коммунистам помогли удержаться у власти три слова — «большевик», «ЧК» и «Советы», — хорошие, надежные, добротные слова. Россия остается страной слова и сейчас, когда вроде бы в почете (по крайней мере, на словах) дело. Вот данные всероссийского социологического опроса.

Вопрос: «Какое общественное устройство предпочтительно для России?» За монархию 3 — 5 процентов опрошенных, за социалистическое государство типа СССР — 17 — 20 процентов, за особое устройство и некий собственный путь — 20 — 22 процента, за государство западного образца и при этом собственный путь — 44 — 47 процентов. Однако когда вопрос ставится так: «Должна ли Россия стать частью Запада?» — «да» отвечают лишь 11 процентов.

То есть картина ясная, речь идет о самолюбии — не хотим быть никакой частью чего бы то ни было! И правильно. Вот западный образец, но с собственным путем набирает больше всего голосов. Как будто бывает общественное устройство без собственного пути. Здесь в этом зале сидят люди, много поездившие по свету и знающие, что рыночная демократия Швеции разительно не похожа на рыночную демократию Соединенных Штатов, а у рыночной демократии Японии весьма мало общего с рыночной демократией Мексики. Кстати, в Мексике патри-

оты борются с гамбургерами и хот-догами, пользуясь знакомым лозунгом: «Станем богаче, но потеряем самобытность». Об этом еще Маяковский писал: «Буржуи все под одно стригут, вконец обесцветили мир мы». Или еще пуще: «Что Рига, что Мехико, родственный жанр». Как рижанин, бывавший в Мехико, свидетельствую, что это неправда. Антибуржуазный пафос только по видимости убедителен, хотя, может быть, и красив. И именно всевременность и повсеместность этого пафоса убеждают в его несостоятельности. Утраты самобытности боялись все и всегда, но мир по-прежнему пестр и разнообразен. Самая важная наука о человеке — это география. Самогон под березой и текила под агавой — это только по видимости одно занятие. С похмелья встают разные люди. Самобытность определяется не политикой и экономикой, а традициями, укладом, этикетом, то есть культурой. И тут спать ли на кровати или на полу, сидеть за столом на стуле или на корточках, есть рис или пшено куда важнее, чем все стратегические союзы. И в этом смысле Россия давно сидит с Западом за одним столом, потому что у России с Западом не роман и не флирт, а именно брак. Произнесу один термин и больше не буду эти страшные слова говорить. Россия — страна иудео-эллинско-христианской парадигмы, иудео-эллинско-христианской культуры и никакой другой. Так сложилось.

С этим связана еще одна первостепенная проблема — отношения России с ближайшими соседями. Я весной проехал по трем странам — по Украине, Узбекистану и Туркмении. Все они строят свою государственную философию поразному. Упрощая, можно сказать, что Узбекистан ищет себя в великом прошлом — в эпохе и фигуре Тимура прежде всего. Туркмения — в великом настоящем. Там портреты Туркмен-баши на всех фасадах — от бани до министерства, а в центре Ашхабада башня с золоченой статуей президента, которая делает в сутки полный оборот, дублируя солнце. И, наконец, Украина уповает на великое будущее и напоминает себе и другим, что она Европа и будет Европой. Напоминает иногда комично. Например, парубок напился и убил оглоблей соседскую свинью. Все горюют: какая же мы после этого Европа?.. Но самое существенное — Москвы и России как будто не было, будто не восемь лет всего после распада. Да больше того. Что говорить о соседях? Вот в Ингушетии вышел указ о праве мужчины брать четырех жен. На индивидуальном уровне это дело вкуса, но на уровне государства — это очередной пример реальной автономии, которой уже обладают многие части России. Чечня добилась такой самостоятельности в кровавой войне, а другие тихой сапой — просто живя, не спрашиваясь Москвы. Начинается с мелочей. Представьте себе название должности (оно существует) — «министр культуры Пензенской области». Более серьезно — сильная автономная жизнь Татарии и Башкирии. Или Калмыкия с ее футбольно-шахматными причудами и правовым произволом. Или Краснодарский край с вполне внятными нацистскими обертонами. Или авторитарные режимы Курской и Орловской областей. Или «сильная рука» в Приморье, вдали от центра, о котором теперь уже никто не скажет «у Москвы длинные руки»... Как написал в свое время о Британской империи Пристли: «Центр больше не держит». Шанс что-то удержать есть только у русской культуры, основательно закрепленной на всей территории СССР советской властью. Русская культура — вот она нынешняя реальность и на Украине, и в Узбекистане, и тем более в пределах границ. А культура эта, повторюсь, западная, общая с Западом. Что делать, если у нас, скажем, отношения мужчины и женщины определены в конечном счете не газелями Хафиза, а песнями трубадуров, потому что на них воспитывались Карамзин, Пушкин и Толстой? Нашу словесность питают аллюзии из Библии, а не упанишад, из Гомера, а не из эпоса о Гильгамеше. Наши недавние западники и почвенники искали параллели, соответственно, не у Кобо Абэ и Кавабаты, а у Хемингуэя и Фолкнера. То есть брачный союз России с Западом существует так давно, что пережил уже десятки периодов пылкости и охлаждения. Конечно, браки могут распадаться, но здесь фатальный исход возможен не в случае простого развода, а лишь при полной смене ориентации.

S U M M A R Y

Alexandre Akopov
Series as a national idea

Vladilen Arsenyev:
«Epoch of series is just springing into being in Russia»

Valery Todorovsky
Between quality and speed

Sergei Fomin
SIMPLE TRUTH, or peculiarities of national drama

Ludmila Donets
Flying from dark to light
A set of stuff on TV series booming in Russia.

Victor Matizen
Do not make a mountain out of a molehill
A critic's reply to Dmitry Bykov's article NOTES OF A HOSTAGE (IK, 1999, N 10).

Nina Tsyrkun
F for Fuck or 9 year itch
Review of Stanley Kubrick's EYES WIDE SHUT (USA-Gr BRITAIN).

Vladimir Levashov
One and many stories
Review of Spike Lee's SUMMER OF SAM (USA).

Inna Tkachenko
Mania of mummy
Review of Stephen Sommers' THE MUMMY (USA).

Yury Klepikov
Denunciation of experience

Mikhail Trofimenkov
A physical film

Evgeny Margolit
Formula of departure

Ludmila Donets
«Black evening, white snow...»

George Niva
A parrot in communal void

Oleg Aronson
Possible non-cinema
Reviews of Alexei German's KHRUSTALYOV, MY CAR!

Tatyana Moskvina
Interview, which has not happened, with the one, who does not exist, put down in amazement and tremor by a meek writer from Peterburg in the end of November 1999 AD.
A conversation of the critic with Satan.

Valentin Nepomnyashchyi
Poor boy Onegin
Essay on EUGENE ONEGIN by Martha Fiennes and difference of English and Russian mentality.

Dmitry Prigov
Millenium outside
Comments upon Russia's contribution into world spiritual treasure.

Anjelika Artyukh, Dmitry Komm
Jacky the Magnificent
Portrayal of Jacky Chung

Alexandre Adabashian
A white steamer
Reflexions of the Molodist Film festival Jury member on contemporary young cinema.

Leos Carax:
«It seems to me, that I make films for gone people»
POLA X's director interviewed in Kiev after screening.

Victoria Belopolskaya
Nanook of hi-fi
Problems of documentaries as seen after St Peterburg's Film festival Message to Man.

Oleg Aronson
Kant and cinema
Kantian philosophy and modern cinema. Part 1

Sergei Yurizditsky
Mystique of shooting
Interview with the cinematographer contributing to films of A.Sokurov et al.

Benedict Carver
Ron Buss. Perfect system
Portrayal of the leading writer in Hollywood mainstream.

Gillian Anderson:
«To cope with a film is the same as to direct an opera»
Interview with the director, reconstructing original scores to mute films.

Kirill Razlogov
Notes from the night
Survey of TV night programmes.

Visual century. 1910s
A whole year project of Evgeny Berezner and Vladimir Levashov facing both cinema basis and contemporary visuality.

LexIK's 1910s
A whole year thesaurus of key notions of the century thru various approaches.

Ella Korsunskaya
«Are You really absent?»
Memoirs of Mosfilm stds editor about her work with Mikhail Romm, Yuly Raizman, Gennady Shpalikov in the 60 — 70s.

Frederic Rafael
Kubrick's castle
Dairy of the writer cooperating with Stanley Kubrick during his work on EYES WIDE SHUT.

Symposium
Materials of the conference, held within 21-s Moscow International Film Festival.

Г. 6390

21 МАР 2000

Российская книжная палата
2000 г.
Обязательный экземпляр

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Государственный комитет РФ по кинематографии (Госкино России), Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян, Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: kinoart@glasnet.ru
Выход в Интернет предоставлен компанией Гласнет
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 30.12.99. Подп. к печати 2.01.00
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 15,27. Уч.-изд. л. 16,77
Заказ 5. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать».
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our journal through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: kinoart@glasnet.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2000

«ИК»

Лучшие
материалы 1999 года

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Водобоязнь
Рецензия на фильм В.Манского «Частные хроники. Монолог»
N 12

ЮРИЙ АРАБОВ
Мистерия горы
Сценарий
N 5

ОЛЕГ АРОНСОН
Три истории
Рецензия на фильм Канэто Синдо «Жажда жизни»
N 11

АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ
Хроника 14-го числа
Мастер-класс совместно с Ежи Гротовски
N 6

ЛЕВ КАРАХАН
Канн-fiction
Статья о программе Каннского кинофестиваля 1999 года
N 10

ЮРИЙ КЛЕПИКОВ
Монтаж деревенских впечатлений
Эссе
N 1

ЮРИЙ ЛЕЙДЕРМАН
Вести с глубинных полей
Статья о программах телеканала MTV
N 7

ИГОРЬ МАНЦОВ
Тридцать три несчастья
Рецензия на фильм Стивена Спилберга «Спасение рядового Райана»
N 1

ВАЛЕРИЙ ПОДОРОГА
Блокбастер
Статья о проблемах поэтики разрушения
N 1

НИНА ЦЫРКУН
Одзу и дзен
Портрет режиссера Ясудзиро Одзу
N 8

Лидеры были определены в результате тайного редакционного голосования.
Список лауреатов опубликован в алфавитном порядке.

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Статьи А.АДАБАШЬЯНА, О.АРОНСОНА, Д.БЫКОВА, А.КАБАКОВА, С.КУЗНЕЦОВА, Ю.ЛЕЙДЕРМАНА, В.ЛЕВАШОВА, В.МАТИЗЕНА, В.МИХАЛКОВИЧА, Т.МОСКВИНОЙ, С.МУРАТОВА, Д.ПРИГОВА, И.РУБАНОВОЙ, А.СИМОНОВА, Н.СИРИВЛИ, Э.СОЛОВЬЕВА, О.СУРКОВОЙ, М.ТРОФИМЕНКОВА, Г.ХАЗАНОВА, П.ФИННА, Н.ЦЫРКУН, М.ЯМПОЛЬСКОГО

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

«Черный PR» — телеверсия. Интервью с С.Доренко, Е.Киселевым, Н.Сванидзе

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ШЕСТОЕ ЧУВСТВО» М.Найт Шиамалана
«ПОКЛОННИК» Николая Лебедева
«КОЛЫ!» Бориса Казакова
Послесловие: «ХРУСТАЛЕВ, МАШИНУ!» Алексея Германа

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

БРАТЬЯ ВАЧОВСКИ
АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ
СЕРИК АПРЫМОВ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Самосожжение как объект
Иммануил Кант и кинематограф

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ЮРИЙ НОРШТЕЙН
РОБЕРТ РОДРИГЕС
ЮРИЙ ЕГОРОВ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Мераб Мамардашвили — Натан Эйдельман. Лекция на Высших режиссерских курсах
Ефим Левин. Дневник
Тото. Интимные истории

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Александр Миндадзе. Космос как предчувствие
Джоэл и Этан Коэны. Простая кровь

ТОЛЬКО В 2000 ГОДУ

«Визуальный век» (XX век в фотографиях)
«лексИКа» (повседневный интеллектуальный словарь XX века)

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

2000